DANIEL SCHÁVELZON

ARTE Y FALSIFICACIÓN EN AMÉRICA LATINA





TEZONTLE



Daniel Schávelzon (Buenos Aires, 1950) es arquitecto, restaurador de monumentos arquelógicos y doctor en Arquitectura Precolombina. Es profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y ha sido profesor en varias universidades del país y de América Latina, especialmente en México. Ha fundado y dirigido diversas instituciones, como el Área Fundacional de Mendoza, en 1988; el Centro de Arqueología Urbana de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, desde 1991; y el Área de Arqueología Urbana en el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, desde 1996. Es miembro de la Academia de Historia de Buenos Aires, de la que es secretario desde 2005.

Sus áreas de trabajo son la arqueología histórica urbana, la conservación del patrimonio cultural, las políticas culturales y el tráfico de obras de arte. Ha recibido numerosos premios y becas internacionales por sus investigaciones.

Entre sus obras se cuentan: *Arqueología de Buenos Aires* (1999), *The Historical Archaeology of Buenos Aires* (2000), *Buenos Aires Negra* (2003), *Túneles de Buenos Aires* (2005), *Mejor Olvidar. La conservación del patrimonio cultural argentino* (2008) y *Las ciudades mayas* (2008).

ARTE Y FALSIFICACIÓN EN AMÉRICA LATINA

TEZONTLE

DANIEL SCHÁVELZON

ARTE Y FALSIFICACIÓN EN AMÉRICA LATINA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

México - Argentina - Brasil - Chile - Colombia - España
Estados Unidos de América - Guatemala - Perú - Venezuela

Primera edición, 2009

Schávelzon, Daniel
Arte y falsificación en América Latina . - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2009.
298 p. ; 21x14 cm. - (Tezontle)

ISBN 978-950-557-819-1

1. Historia del Arte. 2. América Latina. I. Título
CDD 709

Diseño de tapa: Juan Balaguer
Foto de solapa: Juana Ghersa

El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Av. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-819-1

Comentarios y sugerencias:
editorial@fce.com.ar

Se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2009
en los Talleres Gráficos Nuevo Offset, Viel 1444,
Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Impreso en Argentina - *Printed in Argentina*
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ÍNDICE

PRÓLOGO

Fernando Báez

El tráfico ilícito de bienes culturales, tercer delito más rentable en el mundo, se ha acelerado de forma incontenible. Según Interpol, las estadísticas indican que el robo de arte aumenta en el mundo. Sólo en el año 2003 se registraron 16.864 obras robadas, y los países más afectados fueron Alemania, Francia, Italia, Rusia y Polonia. A saber, existe una base de datos con los títulos de 22 mil obras despojadas.

En América Latina, al menos el 80% de los museos y de los asentamientos arqueológicos ha sufrido un expolio severo y, dado que el patrimonio histórico es un bien no renovable, el daño causado a la identidad y al acervo de estos pueblos no tiene modo de ser resarcido. En Europa y Estados Unidos, como era de esperarse, reside el 70% de las piezas robadas, ya sea en instituciones reconocidas que se niegan a devolverlas o en colecciones que, en la mayor parte de los casos, se desconocen.

Es importante comentar que las colecciones particulares comenzaron en el siglo XIX con la visita a América Latina de aventureros, geógrafos y científicos europeos o estadounidenses, a quienes incluso los criollos les regalaban aquellos objetos indígenas que, es cierto, despreciaban. Las muestras recogidas se almacenaban y se estudiaban o sólo servían, en muchos casos, como decoración o para consolidar un prestigio social. Algunas de estas grandes colecciones terminaron perdidas debido al desinterés de los sucesores y arrojadas a la basura, como sucedió con mil cien objetos rituales caribeños en Inglaterra, o fueron adquiridas sin

conciencia por terceros. También ocurrió que, al ser donadas, se dispersaran por museos que no mostraron realmente un gran interés en ellas.

De todas las formas de expolio, acaso la más extraña y la menos estudiada sea la falsificación: la mitad de los museos de América Latina tiene colecciones enteras con obras falsas que fueron elaboradas por verdaderos profesionales con diferentes motivos; uno no menor es el de quienes están dedicados a ocultar el robo de piezas únicas. Para desviar la atención sobre un delito se forjó otro que requirió audacia y talento.

Hasta la fecha, no conozco un mejor ensayo sobre este tema que el de Daniel Schávelzon. En algún momento descubrió que esta investigación inédita lo llevaría a entender el núcleo de una escandalosa realidad. Sabía –y sabe– que, a estas horas, es posible que alguien admire en un Museo de Antropología de México una obra completamente falsa e ignore que una banda hizo el reemplazo hace décadas. Y lo mismo sucede en Río de Janeiro, en Buenos Aires o en Caracas. Es probable que alguien que recorra cualquier ciudad del continente visite un museo donde advierta que algunas de las grandes obras son copias bien hechas o, incluso, mal hechas.

Su ámbito de estudio fue especialmente la arqueología de la Argentina, Guatemala y México, y ha sido uno de los pioneros al formular denuncias contra el tráfico de bienes culturales. En 1993, al publicarse su libro *El expolio del arte en la Argentina*, se convirtió en un precursor del tema. El resto de sus escritos han insistido en una línea histórica que definió con la publicación de ensayos como *Arqueología de Buenos Aires* o *Historias del comer y del beber en Buenos Aires*, o las varias ediciones de *Las ciudades mayas*. Y ahora sobreviene como sorpresa la escritura del presente texto, que explora el tema de la falsificación a partir de anécdotas y, sobre todo, reflexiones que, además de estar bien escritas, son extremadamente interesantes.

Tras leer a Schávelzon, dudo de que uno pueda volver a visitar un museo latinoamericano sin escepticismo, sin el vago pensamiento de que muchos pueblos han definido su identidad a base de símbolos falsos que crearon en su momento vínculos de pertenencia e imaginación.

Ante el gran saqueo sufrido desde la conquista hasta la globalización, ante la ausencia de miles de obras de arte que fueron exterminadas, la fantasía colectiva acometió la tarea de legitimar verdades artísticas a partir de fraudes ingeniosos. No es imposible, por lo tanto, que usted, lector amable, sea admirador de una estafa cultural en su propia comunidad. Por eso y por otras miles de razones, sería oportuno examinar las páginas que siguen con mucho interés y, sobre todo, sin vacilaciones, sin miedos, sin sentido de sorpresa ingenua. Lo que ha escrito Schávelzon abre un hito en nuestras investigaciones culturales.

Biblioteca Nacional de Caracas, junio de 2008.



AGRADECIMIENTOS

COMO TODO LIBRO, éste se debe al esfuerzo y a la contribución de muchas personas. En primer lugar, al impulso de Jaime Litvak en México, quien hace años y en Palenque me dio la idea de encarar este tema; también a Luis Luján Muñoz, que me mostró en Antigua, Guatemala, los cuadros de un artista que no existió nunca. A Alice Kehoe, de Estados Unidos, que en San Juan de Puerto Rico me contó la historia de la Piedra de Kensington, falsa pero verdadera. A Ramón Gutiérrez, de la Argentina, quien fuera el primero en decirme, en la ciudad de Lima, que Guamán Poma no existió jamás. A Adam T. Sellen, que en Oaxaca, México, me introdujo en el mundo de las urnas zapotecas falsificadas; a Felipe Solís Holguín, quien en el Muso Nacional de Antropología de México me mostró las cerámicas negras de Tlatelolco, bien guardadas pese a ser falsas. A Antonio Lezama, que me dio la pista de lo que pasaba en el Uruguay. A Alejandro Ravazzola, quien me contó las historias del Bastón del Uritorco, y a Víctor Rivera, que desde la ciudad de México me proveyó de bibliografía imposible de hallar por nadie que no fuese él. La mayor parte del material consultado fue fotocopiado en la biblioteca de la Universidad de Pittsburgh, por lo que le agradezco a David Watters el haberme invitado a través del Carnegie Museum of Natural Science y por haberme enviado más tarde la información sobre la Exposición de Madrid de 1889. Los errores son, por supuesto, todos míos.

A Fernando Báez le debo no sólo el prólogo, sino su constante interés en el tema, el poder discutirlo en persona y apoyarme en todo momento, y poder ver en Caracas más objetos falsos.



INTRODUCCIÓN

¿No es acaso el silencio la más cruel de las mentiras?

PHILLIP VANDENBERG, *Oracoli*.

ESCRIBIR EN LA ACTUALIDAD sobre el mundo de las falsificaciones, con una mirada centrada en el arte y en la arqueología de América Latina, implica comenzar con lo que ha sido uno de los más grandes engaños que se han fraguado en la historia, fuera de esta región: el de los indios Tasaday de las Filipinas. Es la mejor lección que se puede recibir de la realidad actual para ubicarnos bien en el universo donde estamos penetrando, que pone las extensas bibliografías anteriores en segundo plano.

La historia, muy sintética, es que en 1971, Manuel Elizalde, el responsable de las poblaciones indígenas del país, se puso en contacto con un grupo de casi treinta Tasaday que habían permanecido escondidos, en las cuevas de la selva montañosa, sin haber entrado en contacto jamás con otros hombres. Este funcionario de la dictadura de turno lanzó de inmediato la noticia de que había encontrado al único grupo absolutamente primitivo e impoluto que quedaba en el mundo: no conocían los textiles ni el metal, no tenían noticia de la existencia de nada que estuviera fuera de la inmensa jungla. Gracias a su poder, logró crear una reserva de 19.000 hectáreas rodeadas de destacamentos militares, a la que sólo él penetraba para tomar fotos y realizar películas que, durante la década de 1980, llenaron la British Broadcasting Corporation (BBC), la National Geographic y otros medios de esa envergadura.

Elizalde formó un fondo internacional llamado Panamin para proteger a esta gente y logró donaciones millonarias. Pero en 1986 cayó el presidente que lo sostenía, y a la zona lograron penetrar un antropólogo y un periodista, quienes encontraron a los indígenas vestidos normalmente, viviendo en cabañas, fumando y estableciendo relaciones normales, haciendo uso de un lenguaje nada extraño, surgido de la combinación de dos lenguas regionales. De inmediato todo se dio vuelta, se difundió la noticia y el responsable huyó a Costa Rica con 35 millones de dólares. Los Tasaday volvieron a sus casas un poco mejor que antes de comenzar la aventura, y el engaño se hizo público: desde directores de museos hasta antropólogos de todo el mundo estuvieron al borde del suicidio por haber apoyado la superchería. Elizalde murió en 1997 por abuso de drogas y en una total miseria. Nadie, antes del engaño del Hombre de Piltdown, había hecho algo así.

Prosigamos revisando otros ejemplos: si a algún conocedor de historia del arte se le dijera que la archifamosa *Venus de Milo* fue alterada por el Museo del Louvre para que pareciese diferente a lo que era originariamente, que se le quitó la firma del autor y le amputaron parte de un brazo, que una mano está guardada y que, además, desapareció la mitad de la base, nadie lo creería. Pero es cierto. Si también se le dijera que el *Laocoonte*, la más espectacular obra de arte de la antigüedad grecolatina, fue hecha en el siglo XV, a partir de un escueto y antiguo texto en el cual Plinio la citaba, por un joven y hábil falsario llamado Miguel Ángel Buonarroti cuando aún no sabía que sería famoso por sus propias obras, tampoco lo creería. Y no sólo eso. Ya en su tiempo y para probarlo, Baccio Bandinelli, enemigo tremendo de Miguel Ángel, hizo otra idéntica sin mirar el original –hay que tallar el mármol para una obra de esa categoría–, y le demostró al papa que sí era factible imitar al gran artista italiano. Esa pieza, firmada por su autor, está expuesta en Firenze. Más allá de que fuesen original o copia, una o las dos, valía la pena guardarlas y exhibirlas.

Y menos aún nos creerían si dijéramos que, en el mundo del arte y de la arqueología actual, se considera por consenso absoluto que al menos la mitad de los productos culturales del pasado son falsos, han sido alterados o están mal atribuidos. Y apostamos a que la cifra es superior en la actualidad. Thomas Hoving, ex director del Metropolitan Museum, que fue acusado de traficar con bienes falsificados, decía que al menos el 60% de lo que él había visto en su vida no era lo que pretendía ser; y seguramente sabía lo que decía. Quizá por eso, cuando se jubiló, se dedicó a escribir entretenidas novelas de acción sobre ese tema, de las que algunos sospechamos que son algo más que simples ficciones. Seguramente era la única manera de contar lo que sabía –y de lo que fue parte– sin ir preso.[1]

Pero pese a la gravedad que esto implica en términos de dinero y de cultura, y aunque suene ridículo, la bibliografía y los estudios que existen en el continente sobre este tema son reducidos. Muchas instituciones mundiales de prestigio trabajan activamente para que esto no se estudie ni se difunda. Lógicamente, estas afirmaciones pueden parecer poco serias, hasta absurdas o paranoicas, pero veremos con detalle cada uno de sus aspectos y evidencias. Trataremos de demostrar que se ha dejado de lado un problema clave para la historia del arte y la arqueología como es la falsificación, con la simple maniobra de sacarla de su especificidad para transformarla en un problema policial o, en última instancia, técnico. Es como si lo falso existiera *por naturaleza* y el problema se redujera a saber más para identificar con certeza las obras verdaderas de las que no lo son, y no ser engañados.

Muy pocos han demostrado entender los alcances de este tema. Parece que todo fuera tan inocente como cuando Jorge Luis

[1] Véase Tom Hoving, *Discovery*, Nueva York, Simon & Schuster, 1989. Otros títulos menos difundidos han sido *Discovery*, *Masterpiece* y *King of Confessors*. No es casual que sus personajes sean justamente curadores del Metropolitan Museum.

Borges escribió su *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* en el Uruguay, en 1940. En ese cuento un grupo de intelectuales ingleses, encerrados en una logia secreta, creaban un mundo por escrito, en cuarenta volúmenes y al mínimo detalle, en un intento de emular a Dios. Pero como no emularon a nadie, inventaron a un tal Pierre Menard, supuesto autor del *Quijote*, ya que: "La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió". Así arribaron a una conclusión que desde hace mucho ya sabemos.[2]

El universo de lo falso es tan grande que, a veces, cuando el que lo hace es un timador en serio, suceden episodios como el ocurrido con *La Gioconda* en París, y que, pese al siglo transcurrido, aún no está del todo aclarado; sabemos mucho, pero no todo. En 1914 un personaje del cual no conocemos su nombre, que alegaba ser argentino, de Rosario –ser argentino en París en esa época significaba ser millonario–, y que llevaba el absurdo pero ostentoso título de conde, imaginó cómo robar el cuadro y ganar dinero sin necesidad de venderlo. Hizo hacer seis excelentes copias por Yves Chaudron, un falsario de primer nivel; logró con dinero que un carpintero robara el cuadro un día en que el edificio estaba cerrado y, tras el despliegue de noticias en el mundo, vendió las copias a cinco estadounidenses codiciosos y a un brasileño. Pero jamás pasó a retirar el original por la casa del ladrón, pues ya había hecho su fantástico y millonario negocio. Dos años más tarde, el simple carpintero viajó a Italia para tratar de vender el cuadro y, obviamente, fue capturado, por lo que la obra volvió a Francia y él fue a la cárcel. Pese a que sus abogados apelaron diciendo que era un intento nacionalista de devolver el cuadro a su país de origen, sólo el inicio de la guerra liberó al único culpable que encontraron. Por supuesto, el falso conde desapareció para siempre, aunque en su vejez –era 1931– le contó la historia a un periodista, con nombres de compradores y todo, sólo para rememorar su gloria. A pesar de

[2] Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Alianza, 1995, p. 43.

que muchos sospechan que la historia pudo haber sido otra y que la obra que cuelga en el Louvre no es la auténtica, jamás se publicó un peritaje serio.[3]

Algunos estudios recientes muestran que las falsificaciones -las de verdad, no las artesanales- son tan comunes en América Latina que han engañado a los profesionales, con certeza desde el siglo XVIII. En realidad, se producen sistemáticamente en Europa desde el Renacimiento, aunque existen desde mucho antes. Podemos remontarnos a Egipto sin problemas, de tal forma que muchas de las construcciones tipológicas, cronológicas y culturales de nuestra historia del arte tienen errores tan graves que ahora son imposibles de subsanar. Recordemos que todo lo que se ha dicho y escrito sobre el tema ha sido en torno a las falsificaciones mal hechas -por eso se las ha descubierto-, pero las realmente buenas no han sido identificadas y seguramente no lo serán nunca.

Un ejemplo de negación del problema es el caso de la Argentina, donde no se han publicado más que un par de artículos sobre este tema, pese a los tremendos desengaños habituales. Desde hace medio siglo, somos buenos exportadores de cuadros falsos y tenemos, lamentablemente, esa fama bien ganada por la calidad de nuestros productos. Calculamos que hoy en día, en las colecciones arqueológicas, tanto privadas como públicas, más de la mitad de los objetos son falsos, salvo muy contadas excepciones; y en las de arte, mucho más. Por eso, en la actual caja fuerte de nuestro mayor museo, el de La Plata, se guardan entre los tesoros dos piezas precolombinas falsas, una de ellas ya denunciada en 1904, pero que nadie recuerda.[4] En sus vitrinas de arqueología americana, hay varias piezas falsas en exhibición y algunas no costaron más que un par de dólares en algún aeropuerto.

[3] Basándose en estos sucesos, Martín Caparrós escribió una novela: *Valfierno*, Buenos Aires, Planeta, 2004.

[4] Juan B. Ambrosetti, "El bronce en la región Calchaquí", en *Anales del Museo Nacional de Bellas Artes*, t. XI, núm. IV, Buenos Aires, 1904, pp. 164-314.

Esto no es extraño si entendemos que el nacimiento de la arqueología misma, de la mano de Henri Schliemann, en Troya, se hizo por medio de un hallazgo extraordinario que nunca existió: la tumba de Príamo. Y las joyas de Micenas que cubrieron de oro a su esposa fueron en su mayor parte compradas por toda Turquía, es decir que no son del lugar, e incluso varias son simples falsificaciones. No todo, por supuesto, es falso; pero Schliemann armó el tesoro juntando los pequeños objetos hallados en fechas anteriores o en diferentes lugares, y con lo comprado a distintos comerciantes. Intentó dar un golpe de efecto, y lo logró.

La pregunta que irrumpe de inmediato, aunque no sea la principal, es cómo podía haber tantas piezas falsas, distantes una de la otra, cuando él fue el primer arqueólogo. Y del interrogante surge una respuesta: quizás es cierto que las falsificaciones preceden a la demanda, al interés por comprarlas. Esto nos hace repensar el tema del mercado -la oferta y la demanda- y el rol de los coleccionistas y de los museos como los grandes culpables de la alta producción de falsificaciones. Es más, ésa será una de las hipótesis de este libro: hay hechos culturales que afectan al mercado de las antiguedades, pero que son previos a su propia existencia porque no son parte del mercado mismo, sino de otro circuito diferente, aunque paralelo.

Todo esto es muy complejo: pensemos que la historia del arte griego plantea la existencia de tres etapas: después de la arcaica, hay una época clásica y finalmente la helenística, con sus modelos y ejemplos definidos a lo largo de casi dos siglos. Preguntémonos qué pasaría si los ejemplos que consideramos relevantes de una etapa pertenecieran en realidad a la otra, qué ocurriría si consideráramos que han sido algunos críticos e historiadores del siglo XIX los que ubicaron a cada una donde les convino y no donde los datos empíricos indicaban, porque en ese caso el esquema de evolución, darwiniano al fin, no hubiera cerrado. Esto pasó nada menos que con la citada *Venus de Milo*, la que tenía una inscrip-

ción con el nombre del autor que fue borrada, porque si era verdad lo escrito, no era helenística sino clásica, y eso daba vuelta parte de la historia. Y sí, el Museo del Louvre la hizo borrar en 1821. Lo que llevaba escrito –"Alejandro hijo de Ménides, original de Antíoco de Meandro"– la ubicaba quinientos años después de Praxíteles, y eso no era aceptable en su confrontación con el British Museum, que tenía los frisos del Partenón entre otras muchas obras griegas clásicas. Al quitarle la base podía pasar a ser del siglo siglo IV a. C. según la clasificación de lo considerado *clásico vs. helenístico*, y la competencia entre los museos podía continuar siendo de igual a igual.[5] Ver hoy las ilustraciones nos permite meditar acerca de que hay muchas formas de falsear el pasado, incluso más de las que podemos imaginar.

A primera vista, los casos mencionados parecen muy distintos de lo ocurrido con el famoso libro *Harry Potter*, del que se habían publicado en un momento sólo cinco tomos escritos por J. K. Rowling, cuando en China ya existían siete. El interminable juicio le reportó a la autora sólo 2.500 dólares.[6] Y en la década pasada, también en ese país, circulaba una segunda parte de *Los puentes de Madison*, sin créditos de autoría, porque la película había tenido gran éxito. Recordemos que la piratería de *software* le reporta más de 1.500 millones de dólares anuales a ese país.[7]

Al cantante de Creedence Clearwater Revival, su propia –y ex dicográfica– le inició un juicio porque, al hacerse solista, compuso una canción similar a otra que había creado cuando formaba parte del grupo. ¿Se plagiaba acaso a sí mismo? El fallo fue a favor del cantante. No pasó lo mismo con George Harrison y *My sweet*

[5] El tema fue tratado por medio de las narraciones de los actores del hallazgo en la *Revue Archéologique*, vol. VII, serie IV, París, 1906. Puede encontrarse un resumen en Robert Adams, *The Lost Museum: Glimpses of Vanished Originals*, Nueva York, The Viking Press, 1980.

[6] El tomo siete fue distribuido en 2008, pero en China existía ¡diez años antes!

[7] Éstos y docenas de otros casos de plagios y falsificaciones en China han sido denunciados metódicamente por el *Washington Post* en 2002, como parte de una campaña orquestada por Estados Unidos para controlar el mercado de CD y *software*.

lord, su canción hinduista tan difundida, quien tuvo que pagar a quienes demostraron que en buena parte la habían hecho antes; y los Beatles mismos fueron protagonistas de un caso similar con su famoso *Yesterday* y una canción popular italiana. Michael Jackson pasó muchas veces por situaciones semejantes.

Por supuesto que el mundo de lo falso es inacabable: desde billetes y monedas hasta ropa y zapatos de marca, desde documentos hasta fotografías políticas. A mucha gente le han salvado la vida al permitirle salir de un país en guerra con documentos falsos, y quienes lo hicieron son héroes; los presidentes de ciertos países tienen sus dobles para evitar asesinatos; hasta los actores los tienen. En todo este mundo de imitaciones, el arte y la arqueología sólo ocupan una parte, aunque no menor, ya que los valores de las obras son enormes. Tal vez bastaría con mencionar que Bonhams, una casa de falsificaciones abierta al público en Londres, vende cada año unas trescientas obras no originales, en su mayoría de Van Gogh, a unos 10 mil dólares cada una.[8] Y en ese sentido, podríamos afirmar que quien logre hacer "un buen Van Gogh" puede ganarse 50 o 60 millones de dólares; es como para dedicarle toda la vida a un solo cuadro.

Quizá por eso es que han proliferado los negocios de cuadros "falsos auténticos", aunque suene absurdo: pinturas bien copiadas que hacen público lo que son. Se venden abiertamente, incluso hay una buena revista llamada *Reproduction* para quienes están en el tema. Esto lleva, por supuesto, a pensar en cuál es el valor de lo falso. Si las llamadas "copias de época" se cotizan, y muy bien, según quién las haya hecho, ¿quién pone esos precios? ¿Qué mercado lo hace? Así llegamos a la conclusión de que existe un mercado supuestamente invisible de reproducciones y falsificaciones, que tiene sus estructuras de producción, circulación y consumo, con todas las

[8] Linda E. Ketchum, "Forgery Producer Infiltrates Market with Fakes", en *Stolen Art Alerts*, vol. 4, núm. 4, 1983.

leyes que lo regulan; aunque un poco más en silencio. Y si eso fuera poco, no olvidemos que existe la revista *Antique & Collectors Reproduction News (ACRN)*, editada desde 1992, donde se pueden encontrar avisos de venta de materiales para detectar falsificaciones, o mejor dicho, cómo hacer para que no sean detectadas, conociendo los secretos de quienes las identifican.

En este libro no se intenta hacer una historia de todos los objetos culturales que se han falseado, sino sólo de los de arte, de su producción, circulación y consumo, tratando de construir una interpretación cultural inserta en una sociedad como es la de América Latina del presente. El estudio que se hará no es el de una investigación de laboratorio, es decir, de pigmentos, pastas u observaciones microscópicas que permitan identificarlos y dar cuenta de las técnicas empleadas. Nos interesa, en cambio, entender el fenómeno a partir de una mirada cultural. Por eso la gran pregunta en la que se centra este estudio es qué es falso y qué es verdadero, y no cómo reconocer la validez y la autenticidad de los objetos artísticos.

Es evidente que se pueden esgrimir muchos argumentos y ofrecer respuestas al respecto desde diferentes puntos de vista. Una posibilidad remite a una larga y tortuosa discusión sobre la verdad y la mentira, tras siglos de entredichos, de sesudos pensamientos, pero cae en campos externos a lo nuestro. La realidad y la ilusión son todavía grandes temas por estudiar y discutir, más aún en un siglo que ya se caracteriza por la identidad ilusoria de la era digital. Hay que recordar que toda la construcción de la historia del arte y su valoración, sea estética, cultural o económica, se hace a partir de la unicidad de los objetos producidos, concepto renacentista indiscutido, introducido por Leonardo da Vinci. En sus diversas formas, la falsificación confronta este axioma y puede llegar a ponerlo en crisis, si es que ya no lo ha hecho.

Por otra parte, las libertades de creación, de uso y de reproducción social ilimitada por las que muchos bregan en Internet llevan

hasta sus límites a importantes conceptos culturales. La sociedad de lo imaginario –la ficción literaria, la televisión o Internet, por citar sólo algunos canales de producción– pone lo ficticio y lo falso en el centro de la escena. Al final de cuentas, gran parte de la humanidad cree en religiones y dioses a los que nadie vio y de los cuales no hay prueba concreta de que existan. Ocurre algo semejante con la publicidad, porque, aunque nos mienta o exagere situaciones, aceptamos buena parte de lo que nos ofrece. El teatro o el cine también nos muestran cosas que sabemos que no son ciertas, pero no dejamos por eso de verlas y hasta de apreciarlas.

El mercado de antigüedades y de obras de arte ha jugado, por supuesto, parte sustancial en el tema y es habitualmente el que recibe las quejas ante la existencia de las falsificaciones; pero argumentar que todo este circuito obedece únicamente a la existencia de una demanda es simplista y poco serio, salvo que se quiera ocultar algo. Trataremos de ir más allá de ese planteo, ya que es posible que se trate de un tema mucho más complejo. Al menos se ha demostrado que no siempre las intenciones van de la mano de lo meramente económico. Y también se ha comprobado que las falsificaciones no nacieron con el mercado y la demanda, sino que las preceden. Es más, en buena medida, ellas son las que les dieron el gran impulso. Estamos en presencia de una realidad que, desde el año 2000, ya excede la lógica del mero mercado, y que se ha dado en llamar con el eufemismo de "la cultura de la falsificación".

Primera parte

LAS FALSIFICACIONES ARTÍSTICAS

I. VIVIENDO EN UN MUNDO FALSIFICADO

Todo en las bellas artes
y las artesanías ha sido falsificado.

ADOLF RIETH, *Archaeological Fakes.*

PARA ENTRAR EN EL ENORME UNIVERSO de lo falso, nadie puede arrojar la primera piedra, menos aun dar el primer paso. Creo que tenemos que comenzar con el ya citado *Laocoonte* que, aunque se aclare que fue restaurada por el propio Miguel Ángel, fue un engaño -maravilloso por cierto- que pergeñó magistralmente para vendérselo como una antigüedad clásica a un adinerado papa. Pero sabemos que era una obra totalmente suya, ya que a eso se dedicó en sus pobres años juveniles, es decir, a hacerlas y a ganarse unos pesos.[1] Al resto de Europa le pasa lo mismo con sus famosos Rembrandt, Van Gogh y Corot, por citar sólo algunos ejemplos. De este último sabemos que pintó en vida unos setecientos cuadros, pero sólo en Estados Unidos existen ocho mil autenticados.[2]

Rembrandt produjo muchas y grandiosas obras, entre las que hay que incluir las realizadas por quienes trabajaban junto a él en su taller. Algunas eran enormes y su creación implicaba la labor de mu-

[1] Véase Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Rennaisance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1999. Aunque el autor no se ocupa específicamente de la falsificación, sino de su evolución ulterior, en este ensayo puede encontrarse información sobre el tema.

[2] Véanse John Conklin, *Art Crime*, Wesport, Praeger and Co., 1994; Ludwig Burchard (ed.), *Corpus rubenianum*, vol. XXIII: *Copies after the Antique*, Amberes, Harvey Miller, 1998.

chos colaboradores. A su vez, circulaban aquellas hechas por terceros que pagaban por su terminación –no tenía nada de ilegal y era un buen negocio para él–. Como tuvo al menos cien discípulos directos, una comisión internacional conformada especialmente para tal efecto –el *Rembrandt Research Project*– estableció una escala de "rembranticidad", para lo cual aceptaron trabajar sólo con los cuadros que tenían documentos o pruebas anteriores al año 1800, o que figuraban en contratos de venta o remate antes de esa fecha. Pese a esos recaudos, que podrían parecer exagerados, en la categoría de lo aceptado entró el 50% de lo estudiado; en la de lo posible, el 10% de lo visto y, en la del descarte total, el 100% de los que estaban con dudas. La conclusión final de ese minucioso estudio es que hoy sólo pueden reconocerse como verdaderas entre doscientas cincuenta y trescientas obras; el resto es, al menos, dudoso. Por supuesto, no es lo mismo que sucede con los famosos dibujos de la Serie Negra de Goya, del Museo del Prado, que al final de cuentas fueron pintados como murales para un edificio que se hizo después de su muerte. ¿Los hizo su hijo, como se ha dicho, para paliar el escándalo? No lo sabemos.[3]

¿Qué implicancias tienen estas observaciones? Que posiblemente al menos el 50% del total del arte mundial en exhibición es falso o mal atribuido de una u otra forma; o al menos eso creíamos hacia el año 2000. Hoy, sin duda, la cifra es muchísimo más alta. Para la bibliografía reciente las cosas son así de graves: de los aproximadamente mil quinientos objetos que se estudian por termoluminiscencia en Oxford, al menos el 40% es falso; contra su deseo, lo mismo declara una empresa como Sotheby's, que reconoce un 50%. Y aceptemos que lo que se le ofrece a ellos no es mercancía de segunda. Se calcula que llegan al mercado precolombino unas 25 mil piezas de primera calidad falsificadas al año.[4] Trata-

[3] Este tema ha sido analizado por Juan J. Junquera y por Robert Hughes; alguna referencia ya publicada puede verse en Jeffrey Archer, *La falsificación*, Barcelona, Grijalbo, 2007, p. 279.

[4] Oscar W. Muscarella, *The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures*, Groningen, Styx, 2000, p. 9.

remos de demostrar con especial énfasis que en América Latina también existen las falsificaciones, aunque aquí el tema es menos grave que en Europa occidental o en Estados Unidos.

Al final de cuatro siglos de disputa, no sabemos cuál de las dos *Venus de las Rocas* de Rafael es la verdadera, si la del Louvre en París o la de la National Gallery de Londres. Él pintó sólo una, pero los críticos, depende de qué lado estén, opinan que la suya es la auténtica. La ciencia no ha logrado resolver este dilema, aunque no podemos dejar de lado que la versión inglesa fue autenticada por Anthony Blunt, luego sindicado como espía soviético, falsificador y miembro del círculo de Cambridge en 1930, sobre quien hay más de un libro escrito. Las casualidades por lo general no existen.[5]

No es el único caso hasta ahora insoluble: el cuadro de Frans Hals llamado *El bufón* está a la vez en el Rijksmuseum de Amsterdam y en la colección de Gustave Rothschild en París, y también el autor pintó sólo uno, o al menos eso dijo. ¿Qué hacemos con los aguafuertes de Durero copiados por Rembrandt? ¿Y con las docenas de copias hechas por Rubens, que valen más que los originales de los que fueron tomadas, suponiendo que alguien pueda diferenciarlos? Rafael y El Perugino hicieron sus versiones de los *Esponsales de María*, por suerte ligeramente diferentes; pero Tiziano retocó el *Festín de los dioses* de Bellini, el que, al ser analizado en 1956 con radiografías, produjo y sigue produciendo un fuerte dolor de cabeza, aunque sea un caso sencillo de valor agregado. Un caso diferente es el de El Perugino, quien pintó una única *Virgen con el niño*; sin embargo, existen dos originales: una en Múnich y otra en Fráncfort, y ambas han pasado todas las pruebas técnicas. De Rembrandt hay dos *San Bartolomé* idénticos, y un cuadro de Leonardo fue atribuido a él, basándose sólo en que en la pintura se encontró su posible huella dactilar, repetida en otras obras. Jamás

[5] Igor Golomostock, *The Forger and the Spy: Eric Hebborn and Anthony Blunt*, 1999. Disponible en línea: <http//www.articles.com>.

se cuestionó que no fuera su huella digital, sino de otro que tocó algunas de sus pinturas aún frescas, tal vez un ayudante cualquiera. Corot habitualmente ayudaba a los pintores jóvenes firmando sus cuadros; Pieter Brueghel el Joven trabajaba realizando figuras humanas en cuadros de otros, porque se lo consideraba excelente en eso; en cambio, Rubens ganaba buen dinero haciéndole los paisajes de fondo a cuadros ya pintados; Andrea del Sarto hacía copias a pedido de Francisco I, y el gran Cellini, además de haber creado sus esculturas maravillosas de metal, usaba sus dotes excepcionales para falsificar monedas de oro y medallas de plata, por lo que fue denunciado muchas veces.

Cuando falleció el coleccionista francés Jousseaume, había en su herencia 2.414 obras de Corot, de las cuales gran parte resultaron falsas, así como también lo eran las anotaciones de mano del artista –por ejemplo, la fecha o el sitio en que fueron pintadas–; pero si bien fueron identificadas como no auténticas, igualmente pasaron como herencia a terceros, quienes las aceptaron con todo gusto –no había delito, sólo engaño– y siguieron dispersándolas.

Esta tendencia a mezclar lo auténtico con lo falso parece muy común. Existe una extraordinaria y auténtica Biblia de Gutenberg en el Deutsches Museum, en Leipzig, que tiene 143 miniaturas falsas junto con 136 auténticas. ¿Era necesario aumentarle el valor a una Biblia de Gutenberg ilustrada? Y aquí vale recordar que Gutenberg, como editor, es en sí mismo un mito: vendió sus derechos en 1545 sin haber publicado nada; sus famosas biblias las editaron otros con sus tipos móviles y de él ni siquiera se sabe dónde o cuándo murió. De todas formas, es evidente que alguien hizo esa compleja falsificación, aunque su valor económico casi no cambió. A lo mejor fue como el millonario Donald Trachte, que compró una de las más conocidas obras de Norman Rockwell, después mandó a hacer una buena copia, metió tras una pared el original y vivió observando la reproducción, hasta que al morir alguien se dio cuenta por casualidad y por suerte para el arte. No tan lejos estaba Lord

Carnarvon, otro millonario que financió las búsquedas de Howard Carter en Egipto hasta dar con Tutankamón; parte de su colección estaba tan bien escondida tras marcos de ventanas falsos y paredes móviles que ni siquiera la incluyó en su testamento; sólo al hacer la restauración, hace muy pocos años, se la descubrió.

Quizás en la Argentina alguien recuerde al excéntrico Elmyr de Hory, quien se paseaba por la avenida Alvear con su monóculo de oro durante 1962 o visitaba galerías de arte en su Rolls Royce. Pocos sabían que era el más famoso falsificador de arte moderno, que dejó en todo el mundo más de mil obras de Matisse, Picasso, Modigliani, Chagall, Gauguin, Laurencin, Vlaminck, Degas y Renoir, hechas en sólo veinte años de trabajo. Sus obras están –o estuvieron– colgadas en los grandes museos del mundo, y sus litografías falsas forman legiones y aún pueden verse expuestas en muchas paredes. Un millonario de Texas le compró 15 Dufy, y Orson Welles y otros directores de cine del mismo nivel hicieron películas sobre su insólita vida.[6] Sabía que, si falsificaba o copiaba obras contemporáneas, podía adquirir la pintura y las telas en los mismos negocios que el artista, lo cual dificultaba cualquier expertizaje.[7] Huyó de la Gestapo, del FBI y de la policía de varios países, y encontró un refugio ideal en la Ibiza de Franco por la mitad de su vida, a cambio de declararse culpable de homosexualidad –prohibida por el franquismo– y por vagancia, transgresiones que sólo le reportaron dos meses de prisión a cambio de su tranquilidad futura. Sus obras nunca fueron realmente cuestionadas hasta 1968, cuando se peleó con los socios que se encargaban de las ventas; pero logró quedar libre y que ellos fueran presos. Ganó 35 millones de dólares

[6] Orson Welles filmó *F de Falso*, Knut Jorfald hizo *Almost True* y hay un par de documentales menores; también existe la película de Ken Talbot, *Enigma! The New Story of Elmyr de Hory*, más biográfica que las anteriores.

[7] Clifford Irving, *Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger of our Time*, Nueva York, McGraw-Hill, 1975 [trad. esp.: Clifford Irving, *Fraude. La historia de Elmyr de Hory*, Madrid, Sedmay, 1975].

–reconocidos– con sus obras, aunque el fisco le calculaba más de cien millones y, como ya lo habían descubierto poco antes de morir, hizo en Madrid una exposición de sus obras titulada *Al estilo de...*, poniendo en evidencia su trabajo y riéndose de muchos.

Pero si es por reírse, Thomas Hoving –ya lo citamos– fue quien realmente le tomó el pelo a la sociedad pacata y autosuficiente del mercado de arte internacional. Fue director del Metropolitan Museum, escribió numerosos libros serios sobre el mundo de las falsificaciones, pero también fue acusado una y mil veces de que, entre 1950 y 1970, hizo –o participó de la venta de– unas dos mil quinientas falsificaciones de primer nivel: Goya, Gainsborough, Toulouse, Van Gogh, Rembrandt, Degas, Renoir, Modigliani y tantos más. Pero lo hacía con detalles inusitados. Por ejemplo, para imitar la tinta sepia del siglo XVII descubrió que podía extraer del jugo de nueces húmedas una sustancia idéntica, que al parecer es similar a la que se utilizó en su origen. Y en un rincón del cuadro, con la intención de protegerse, puso la frase "Ésta es una falsificación", visible sólo con rayos X. Tras vender su producción y ganar millones, lo hizo explícito y puso en evidencia la incapacidad de los expertos que autenticaron sus obras y de los museos que las adquirieron. Con el tiempo, sus propios cuadros alcanzaron altas cifras, más de 125 mil dólares, gracias a su gran osadía para enfrentar el sistema y la alta calidad de su trabajo. Sus años en el Metropolitan Museum no opacaron su participación en el mercado negro; lo que sí lo hizo fue su apoyo al tráfico ilegal de objetos latinos, en especial la incorporación de la escultura de Euphronios al Museo Getty. Luego se dedicó a escribir novelas de acción en el mundo del tráfico ilegal. Fue dueño de una doble personalidad que hoy resulta apasionante. Sólo cabe agregar que murió millonario.[8]

[8] El libro más conocido de Thomas Hoving es *False Impressions: The Hunt for Big-time Art Fakes*, Nueva York, Simon and Schuster, 1996.

¿Saber todo esto es deprimente? Sí, tal vez lo sea, pero desde que Constantino hizo su donación para trasladar la capital cristiana a Roma en el siglo IV, con una donación indiscutiblemente falsa, el tema ha sido más común de lo que creemos. Su importancia es obvia: atenta contra las bases mismas de la concepción tradicional del arte –la autenticidad–, contra el mercado, la crítica, el patrimonio y la historiografía. Por eso planteamos que la existencia del arte tal como lo concebimos hoy necesita de lo espurio, de lo falso, de la ficción, para existir. No es sólo un tema policial, como siempre se lo trató, no es una película de buenos contra malos, es parte inherente de la historia del arte mismo. No hay arte en la sociedad capitalista sin esta confrontación dialéctica entre lo original y lo falso, entre realidad e ilusión, entre sagrado y profano, entre el bien y el mal. Las definiciones mismas de verdad y mentira son construcciones de nuestra cultura que habrá que desarmar para entender su origen y significado.

En última instancia, vivimos en una sociedad donde reina lo virtual, donde la ficción y lo imaginario están todo el día presentes en el televisor, en la cual lo efímero es una característica del consumismo y hasta los edificios se demuelen, donde existe la reproducción instantánea a través de las fotografías y las fotocopias, con un servicio de Internet donde los más extraordinarios sitios y conjuntos de conocimientos pueden desaparecer en segundos porque simplemente no se pagó el servidor o se cortó la electricidad, donde todo es transitorio en aras de algo que supuestamente será mejor. ¿Cómo es posible suponer entonces que algo producido por el ser humano pueda ser eterno, permanente, impoluto, inmodificable? Y que además exista sólo un ejemplar de ese objeto y para siempre. Quizá no haya nada tan contradictorio como una sociedad que, por un lado, desde hace un siglo se afana en desarrollar sistemas cada vez más perfectos de reproducción de la imagen y del sonido, y, por otro lado, idealiza lo no copiado, lo único. Como repite Marshall Berman, parafraseando al viejo Marx, la

modernidad se caracterizó precisamente porque "todo lo material se desvanece en el aire".

Lógicamente, a veces esta cuestión resulta fácil de resolver, como cuando en 1958 se hizo un juicio en Hamburgo por la venta de cuadros falsos que iban de Lucas Cranach a Tiziano; todo se aclaró cuando se comprobó que el perito que los había autenticado estaba ciego y seguía firmando. Caso contrario fue el del gran Benvenuto Cellini, quien hizo para Cósimo de Médici la escultura de un torso con un águila y la firmó Gamynedes; llevó siglos poder entenderlo, ya que Cellini, sin duda alguna, era tan grande como el griego, o mejor. Por eso las grandes obras valen millones...

Las cosas pueden complicarse mucho. Ejemplo de esto fue la primera gran polémica que se desató en México en torno a piezas arqueológicas falsas; iniciada en 1909, llevó más de un decenio y nunca fue resuelta. La historia es la siguiente: en 1883 un viajero estadounidense, geólogo, dibujante y naturalista, visitó las ruinas de Teotihuacán y otros sitios cercanos, donde observó una cantidad asombrosa de objetos que, a todas luces, eran falsos; muchos de ellos se exhibían en el mismo Museo Nacional. Se trataba de William Holmes, quien escribió tres artículos que publicó en Estados Unidos con fotos y dibujos, donde mostraba la existencia de cerámicas negras que jamás se hallaron en excavaciones y de yacentes guerreros griegos hechos en mármol verde, que no guardaban relación con lo que él mismo había visto en los sitios arqueológicos. Su denuncia no mostraba nada totalmente nuevo, ya que luego veremos que tenía algún antecedente, pero sí por primera vez se ponía en evidencia que gran parte de los científicos estaban siendo engañados, y eso ya era para ofenderse. Sin embargo, lo único que sucedió fue que, silenciosamente, muchas de esas piezas fueron retiradas del museo y olvidadas.

Lo que nos interesa en especial es que, en 1909, Leopoldo Batres publicó un libro donde no sólo mostraba detalladamente

esos objetos con buenas fotos, sino que entrevistaba a los ceramistas que los hacían y denunciaba a engañadores y engañados por igual. Para él se trataba de un delito, no grave por cierto. Lo tomaba como un simple engaño a la buena fe, ya que los conocedores como él no tenían problemas en reconocer lo que veían. Era la primera vez que alguien daba a conocer, en este continente y con lujo de detalles, la existencia de ese tipo de objetos y mostraba que estaban ya muy difundidos. La polémica que generó se centraba en si los conocimientos para autenticar debían o no ser públicos, en un doble sentido. El primero era que de esa forma se les estaba diciendo a los falsificadores cuáles eran sus errores, tema que aún sigue abierto; el otro, muy silenciado, era que se les quitaba poder a los que sí sabían diferenciarlos. Era una manera de democratizar el conocimiento, a lo que los académicos de ese entonces, y muchos de los de hoy, no están acostumbrados. Y por supuesto era más fácil asumir el tema como una cuestión de *transgresión* a que fuera algo inherente a la cultura posrenacentista y burguesa, que centraba la valoración en una unicidad de los objetos que de por sí no existía, al menos totalmente. Ni siquiera la obra del Partenón fue producto de un único autor, sino de la colaboración de al menos tres, aunque no tres cualesquiera. El propio Plinio se quejaba de que el *Laocoonte* que estaba en el palacio de Tito era la obra de tres escultores: Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, lo cual era un "obstáculo para su fama individual". No sé si eso es cierto, quizás lo fuera en su tiempo, pero si el *Laocoonte* de Miguel Ángel no fuera falso y siquiera se asemejara al original citado por Plinio, la fama que ellos merecen no es menor, aunque sean tres los creadores.

Otra discusión se estableció en nuestro continente años más tarde, cuando Manuel Gamio comenzó a excavar en Teotihuacán, el lugar más afectado por las denuncias de Batres. Para el primero, su antecesor, al denunciar las falsificaciones, había caído en un grueso error, por quitarle a una comunidad muy pobre su único

trabajo no agrícola, realizado a partir de sus propias consideraciones culturales, ya que esa cerámica era una continuidad cultural y no un engaño; por eso la aumentó y estableció un horno y una escuela artesanal para que esa producción creciera. Eran dos maneras de entender lo mismo. De más está decir que luego ese fenómeno se transformó en una industria local que continúa hasta hoy, aunque para nosotros sirve como ejemplo de que ya hace un siglo había diferentes miradas sobre el mismo fenómeno: una desde dentro de una cultura étnica y la otra desde afuera. La sociedad burguesa, apropiándose del pasado universal, estaba en pleno auge positivista, más allá de que había quien criticaba ya el etnocentrismo que este fenómeno implicaba; no era casual que Gamio hubiera estudiado con Franz Boas en Estados Unidos. Pero no creamos que era el etnólogo bueno que sólo creía en lo que excavaba, mientras que Batres trabajaba básicamente con la colección de terceros donde abundaban las falsificaciones. Veremos que años después, en la década de 1920, Gamio polemizará con Ramón Mena, y éste le demostrará que él, tan impulsor de las excavaciones, también compraba piezas falsas y las exhibía.

Buen ejemplo para nuestro tema y las variantes que toma es el del ceramista mexicano Brígido Lara, un artesano bastante humilde de Veracruz, quien un día de 1974 fue arrestado en un operativo policial por ser el cerebro de una red de saqueo internacional de arqueología. Tras largo tiempo en la cárcel, un abogado de oficio logró averiguar qué había sucedido en realidad: era un magnífico ceramista que contaba con la capacidad de hacer objetos con las mismas técnicas, barros y pigmentos con que los hicieron sus antepasados, usando imágenes de libros donde inspirarse. De allí creó una mitología propia –dioses inexistentes en el panteón prehispánico, complejas escenas y personajes– de tal calidad que ningún arqueólogo o museógrafo, a lo largo de treinta años, imaginó que no fueran verdaderas. Era tan obvio que esas piezas de enorme tamaño eran excepcionalmente buenas que no

tenía sentido analizarlas. Así fueron pasando de mano en mano, llegaron a valer decenas de miles de dólares y llenaron las vitrinas –y aún lo hacen– de museos de Estados Unidos y de Europa. Jamás se había visto algo así, de esas dimensiones y con esa perfección, ya que resultaba inimaginable que Lara tuviese que viajar a los museos involucrados para señalar él mismo cuáles eran sus propias piezas, por lo que terminó envuelto en juicios por difamación de los museos en su contra. Nadie imaginó que algo que estaba siendo concebido como un tema policial podía pasar a ser un tema etnológico, de continuidad cultural. Hoy Lara, en lugar de estar en la cárcel, trabaja para el Instituto Nacional de Antropología como responsable del departamento de reproducciones cerámicas.

De esta manera, se estaban presentando las mil caras que el tema tenía pero que nadie sospechaba. Por supuesto que no era muy lejano al caso europeo de Alceo Dossena, quien tenía un modesto, casi realmente pobre, taller artesanal en Roma. Pero de allí salían extraordinarias esculturas griegas y romanas, tallas medievales, mármol, piedra, cerámica, madera, una famosa *Atenea* de la que hablaremos luego, un altar, un mausoleo completo del Renacimiento, lápidas, todo lo imaginable. Absurdamente, las hacía con cierta inocencia, por encargo y a precios de artesanía. Y lo que tampoco imaginó es que sus principales defensores serían justamente los directores de los museos donde terminaron sus piezas. De todas formas, jamás pudo probarse que hubiese cobrado algo como si fuera un original, aunque sus intermediarios ganaron millones.[9] Fue tal la calidad de sus obras que, pese a la variedad temática y temporal, podía trabajar esculturas de diferentes culturas en forma simultánea, y todas, tras su baño de pátina, pasaban por auténticas. Igual que Lara en México, podía trabajar y sentir como un artista anterior a su tiempo; no copiaba, sólo usaba ilustracio-

[9] David Sox, *Unmasking the Forger. The Dossena Deception*, Londres, Unwin Hyman, 1987.

nes para inspirarse y así crear objetos totalmente nuevos. Había creación –o recreación– y no fraude. Nadie le diría a Picasso que por recrear las obras clásicas, incluso su *Guernica*, basado en Rubens, estuviera falsificando. Nadie critica la clasicidad de Canova y de Thorvaldsen, pero cuando sus obras se confunden con las antiguas, muchos se ven en graves problemas; si no, recordemos el busto del emperador Augusto en su juventud, proveniente de Ostia y que se encuentra exhibido en el Vaticano. En 1949 se lo identificó como una obra de Canova; ni siquiera tenía un siglo de antigüedad y había ingresado a las galerías vaticanas apenas esculpido.

En ambos casos, Lara y Dossena quedaron al descubierto –aunque, por cierto, nunca se ocultaron– por culpa de los negocios que hacían terceros con sus obras. Pero a ellos se los sindica de falsificadores y no a Canova, porque, por otra parte, sí identificó su obra de arte. Nos preguntamos entonces qué diferencia hay entre unos y otros. En los casos citados, al principio ellos mismos reconocieron lo hecho, de lo contrario sus obras posiblemente jamás se hubieran identificado. Lara pidió que le llevasen a la cárcel cerámica para hacer una pieza idéntica a la discutida y así demostrar que no era un saqueador de tumbas. Dossena tuvo que demostrar, ante la indiferencia general, que eran sus propios objetos, y con la crítica en contra hizo un acto magistral: presentó en público los dedos de una Atenea cuestionada, los que habían quedado en su taller. Simplemente los había roto porque las esculturas originales que veía siempre estaban así, quebradas. Por supuesto que pudo haberse protegido diciendo que era un simple restaurador, o más aún, un copista, viejo y extendido truco; pero no fue así, aceptó su trabajo y lo identificó para escándalo de muchos. Frank Arnau resumió el tema:

> El caso Dossena se convirtió en un fenomenal escándalo de falsificación y planteó al mismo tiempo un extraordinario enigma en el campo del arte. La actividad creadora no se extendía únicamente a

> obras de una sola época [...] No se trataba solamente de imitar originales dentro de los estrechos límites de unos cuantos decenios, sino una recreación realizada en los estilos y en los ambientes artísticos separados de otros por mil quinientos años [...] lo que presupone una auténtica grandeza genial en el artista que es capaz de recrear toda esa variedad de obras originales.[10]

Y concluía que era la unión entre dos mundos -el del ser y el del parecer-, rechazando la establecida y férrea tesis de que *no es factible hacer obras fuera de su tiempo.* Este principio universal en el arte de Occidente se tambaleaba ante Lara y Dossena, aunque seguramente no fueron ellos los únicos. Posiblemente debe haber habido docenas de ellos, de los que jamás se supo que hayan existido.

La historia de Lara aún sigue; la de Dossena terminó en 1937 con su muerte, tras atravesar varios juicios, porque primero fue acusado de antifascista, luego de fascista y por último cerró el círculo en un hospital para pobres y desamparados. Fue un verdadero escultor renacentista, como Lara un ceramista prehispánico, aunque ambos fuera de su tiempo, si acaso eso es posible. También existió un falsificador de Eduard Munch, llamado Caspar Caspersen, de Oslo, quien pintó un cuadro delante del juez que fue declarado por los peritos como un verdadero Munch, por lo que el juicio debió suspenderse y sus obras siguieron vendiéndose por años. Menos complejo fue cuando al año siguiente, en 1959, se vendió en Austria *La Virgen con racimo de uvas*, una pintura del año 1380, hasta que apareció un artesano de una aldea tirolesa que vendía las vírgenes por unos pocos dólares: eran los historiadores quienes le habían dado esa atribución gótica.

Éstos son ejemplos conocidos e identificados, pero nos preguntamos quiénes fueron los que hicieron miles de copias de cerámicas griegas y romanas, maderas talladas egipcias, metales y

[10] Frank Arnau, *El arte de falsificar el arte: 3000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Barcelona, Noguer, 1960, p. 69.

piedras de Mesopotamia, mármoles áticos y tantas otras cosas del mundo clásico.[11] ¿Quién se dedicó a fabricar espejos etruscos de enorme calidad o piezas de oro griego que hoy ponen en duda colecciones enteras?[12] Todos esos interrogantes quedarán sin respuesta, pese a la larga bibliografía que ya han generado y a todos los estudios que se han escrito sobre el tema.

Llama la atención en nuestro continente, que cuenta con ejemplos ya conocidos como el de Lara, que tanto las miradas del coleccionista como la arqueológica no pudieron entender estos casos y por ende no fueron estudiados: se pensó que correspondían a la esfera policial, por eso no hubo manera de elaborar estas experiencias. ¿Qué hubiera pasado –si es que no pasó– de haber existido en nuestro continente un caso como el de André Mailfert en Francia? Éste es quizás el más extraordinario ejemplo de un falsificador en la historia que supo primero fabricar muebles nuevos como si fueran viejos y venderlos como antiguos, luego hacer la decoración de casas y palacios con sus *boisseries* completas, su mobiliario con cuadros y alfombras; más tarde falsificó la biografía del ebanista, su diario del siglo XVIII y hasta hizo su retrato. Pero como nada de esto le resultó suficiente, levantó la que debió haber sido su casa antigua, la transformó en museo y creó el mito histórico de la exis-

[11] Sobre el tema de las maderas talladas egipcias hay una nutrida bibliografía, imposible de citar aquí. Véanse al respecto: "Faux et usages des faux ou le comerce des dieux égyptiens", en *Bulletin de la Société de Egyptologie de Geneve*, vol. 1; V. Davies, *Thes Tatuette of Queen Tetisheri: A Reconstruction*, Londres, British Museum Ocassional Papers, núm. 36, 1984; H. G. Fisher, "Quelques prétendues antiquitiés de l'Ancien Empire", en *Revue d'Egyptologie*, vol. 30, 1978, pp. 78-95. Acerca de los metales y piedras de la Mesopotamia, puede consultarse: A. E. Gordon, "Manios Faked", en *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 24, 1977, pp. 17-30; y *The Inscribed Fibula Praenestina, Problems of Authenticity*, Berkeley, University of California Publications: Classical Studies, vol. 16, 1975.

[12] Acerca de la falsificación de espejos etruscos, véanse: R. De Puma, "Engaved Etruscan Mirrors: Questions of Authenticity", en G. Maetzke (ed.), *Atti del Secondo Congresso Internacionales Etrusco*, Firenza, 1989, pp. 695-711; y "Forgeries of Etruscan engraved mirrors", en C. Mtatusch (ed.), *Acts of the 13th International Bronze Congress*, en prensa. Sobre las piezas de oro griego, puede consultarse: Herbert Hoffman, "Greek Gold Reconsidered", en *American Journal of Archaeology*, vol. 73, 1969, pp. 447-451.

tencia de toda una escuela de ebanistería del Loire que jamás pudo haber existido. Hasta que murió y fueron publicadas sus memorias, a nadie se le hubiera ocurrido que esa escala de superchería era posible, mucho menos en el país de los expertos en detectar lo falso.[13] Creo que si se pudieran estudiar estos temas en una universidad, ese libro sería el primero y el obligatorio, porque, además de ser ameno, está bien escrito y el lector termina confabulando con el autor contra un sistema de anticuarios obsoleto, acientífico y creyente de cualquier cosa que le pueda hacer ganar dinero o consumir objetos supuestamente antiguos.

Allí es donde entran personalidades como Anthony Blunt, asociado a Eric Hebborn por años. Blunt fue curador de las colecciones reales en Inglaterra y murió millonario en 1984. Tras una carrera silenciosa, certificaba autenticidad de lo que él mismo mandaba falsificar y espiaba para los rusos haciéndose pasar por noble inglés. Su biografía es conocida porque perteneció al llamado Círculo de Espías de Cambridge, salidos de esa Universidad en 1930 junto con Guy Burgess, Kim Philby y Donald MacLean. Estos tres sí fueron descubiertos con gran escándalo, pero el cuarto trabajó en silencio por muchos años hasta que, con el asesinato de Hebborn y sus libros publicados poco antes, todo salió a la luz.

Hace poco Eric Hebborn publicó sus libros explicando, con todos los detalles, las técnicas que había usado para hacer que pinturas modernas pasasen por antiguas, lo que le costó que lo mataran de un martillazo en la cabeza: hay secretos que no se publican.[14] La lista de sus obras vendidas al Metropolitan Museum, entre otros, no era corta. El fin del siglo XX se cerró precisamente con su asesinato en el Central Park de Nueva York en 1999, tras saberse que su vendedor predilecto, además, había sido un miembro

[13] André Mailfert, *Au pays des antiquaries, confidences d'un maquilleur professional*, Paris, Flammarion, 1968.

[14] Eric Hebborn, *Drawn to Trouble: Confessions of a Master Forger*, Londres, Cassell, 1991 y *The Art Forger's Handbook*, Londres, Cassell Publications, 1997.

de la aristocracia inglesa y un espía de Moscú: estábamos entrando en la cultura de la falsificación.

Por supuesto también podemos recordar el caso del crítico que nunca existió, cuando la revista *Newsweek* puso al descubierto en 2001 que los estudios Sony habían inventado al influyente David Manning, quien firmaba artículos de muy buena calidad para evaluar películas y en los que salían siempre favorecidas las de su estudio. Lo insólito fue descubrir que no era un sencillo caso de corrupción o de amiguismo, sino que el hombre simplemente no existía, ya que lo inventaron los creativos de publicidad y *marketing*. Y ni siquiera pudieron alegar que se trataba de un seudónimo.

Hay un caso que ya ha sido narrado infinidad de veces porque es el mejor en la relación europea entre restauración, falsificación, calidad artística y política: el de los pavos de la catedral de Schleswig. Fue durante la Segunda Guerra Mundial y en pleno auge del nazismo, una ideología desesperada por encontrar elementos en la historia que probaran la supremacía aria desde el pasado. Según esta concepción, se decidió restaurar los desleídos murales góticos de esa catedral, tenidos por los más antiguos de la región, y para eso llamaron a los Fey, padre e hijo, y su ayudante Lothar Malskat, reconocidos restauradores. En realidad pocos se acordaban de que esos muros ya habían sido restaurados en 1887 por J. Ohlbers, quien trabajó como se lo hacía en su tiempo: repintando, borrando y hasta creando falsos frisos de animales donde no los había para mejorar el conjunto, cosa que en el siglo XIX era habitual. El señor seguía vivo pero nadie lo consultó; era la hora de lo moderno, de las nuevas técnicas.

Fue así que los Fey procedieron a limpiar los agregados sin tomar ni una foto y descubrieron que lo original restante era muy poco: rayas y marcas que nada decían. Ante la posible pérdida del trabajo y las presiones del gobierno por demostrar que la Edad Media alemana había producido grandes obras de arte, se pusieron a pintar de nuevo: los murales completos y los medallones

que los envolvían volvieron a vibrar de color rojo para alegría de todos. Pero el pintor, que era realmente Malskat, cometió un error: puso en los medallones un grupo de pavos, animal que en el siglo XIII no era conocido en Europa, ya que llegó de América en el siglo XV, por lo que la explicación sirvió aún más a los propósitos nazis: era prueba de que los aguerridos vikingos habían llegado a América y los habían llevado vivos a Europa, donde fueron dibujados en esa iglesia. Y en lugar de dudas, causó el beneplácito de las autoridades.[15]

Hubo que esperar el final de la guerra para que los críticos de arte se alzaran duramente contra la restauración, pero no lograron nada, pese a que incluso el restaurador original declaró que hasta los medallones los había inventado él. En 1942 los tres habían trabajado en otra iglesia, la de Santa María en Lübeck, del siglo XIV, tras un fuerte incendio. En este caso fueron todavía más estrictos: hicieron un sistema de andamios que cubría totalmente su trabajo, el que sólo quedaría a la vista una vez terminado. Quitaron todo el revoque, tuviera o no pintura, lo hicieron de nuevo, lo oscurecieron y luego pintaron sus murales góticos. Esta vez el error fue de Fey, quien se llevaba todos los réditos mientras Malskat quedaba a un lado acumulando odio contra su patrón, hasta que en 1951 decidió declarar todo e iniciar una querella por estafa: consideraba que hacía el trabajo mayor y le pagaban muy poco, en especial en su tercer trabajo, el propio Ayuntamiento de Lübeck. Entendió que era sólo un asalariado que nada entendía de murales antiguos y que sólo pintaba como sabía hacerlo; mostró sus fotos, que son las únicas existentes, y como consecuencia generó un escándalo mayúsculo en toda Alemania. Las cosas terminaron en 1955, tras un sonado juicio por el cual todos fueron a la cárcel, aunque Malskat consiguió huir a Suecia.

[15] Existen docenas de publicaciones sobre este caso; la más sucinta y clara está en Adolf Rieth, *Archaeological Fakes*, Londres, Barrie & Jenkins, 1970, pp. 169-174.

Pero para que fuera aún más complejo, las cosas derivaron en otra polémica: las autoridades decidieron destruir todos los murales, y lo hicieron actuando, sin duda, precipitadamente, ya que ni siquiera los estudiaron para ver si todavía quedaba algún resto original para poder salvarlo. Se trataba de una herencia de la guerra y del nazismo, por lo cual mejor era olvidar. La duda que nos atrae es la misma que a Rieth al historiarlo: Malskat era un imitador de un estilo del pasado, no un falsario; un extraordinario imitador. Si su obra hubiese sido tomada desde otro punto de vista, no como una falsificación sino como una forma de completarla –quizá con una ligera diferencia de color–, nadie se hubiera quejado de la restauración, al menos en ese entonces.

Todo lo anterior nos remite a una de las hipótesis centrales de este libro: las falsificaciones, sin importar de qué tipo sean, constituyen un problema cultural inherente al modelo de cultura que sostenemos. Esto no será sencillo de demostrar, pero lo que sí resulta evidente es que se ha reducido este fenómeno al terreno de lo delictivo. Cuando se trata de una falsificación, se comete un acto ilícito y debe actuar la justicia o la policía. Por eso mismo creo que Hebborn, tras haber publicado sus libros sobre las técnicas que usaba para falsificar a gran escala, marcó un cambio profundo en la historia de las falsificaciones, a la vez que destacó el hecho de que del tema no se habla, aunque a alguien –él mismo en este caso– le costara la vida. Es el viejo refrán de que "Todo lo que no tiene efectos no existe", lo que por supuesto no es así, pero no hay duda de que las instituciones y los museos han bregado firmemente para que así sea. A nadie le gusta mostrar que ha sido engañado por cifras millonarias.

El crecimiento de las falsificaciones en el arte es hoy un tema acuciante, pues no sólo invaden los mercados del mundo entero, sino que también se han vuelto masivas. No estamos hablando de los recuerdos para turistas, que por suerte son tan absurdamente

simples que no tienen siquiera la intención de engañar a nadie. Hablamos de las de calidad, nacional o internacional. En realidad podríamos establecer un principio que hasta la fecha no ha dejado de tener vigencia a lo largo de al menos cinco siglos: *las falsificaciones crecen a mayor velocidad que los expertos, por lo que resulta imposible controlarlas.* Esto plantea que la falsificación es un accionar viable, al menos durante un tiempo.

En una época se trataba de embaucar al mejor experto. En la Italia del Renacimiento, si el papa y sus obispos o los grandes señores decidían comprar, estaba resuelto el tema; hoy en día resultaría un suicidio ir directo a la National Gallery de Londres, salvo que se trate de algo muy especial, cosa que también sucede. De lo contrario, hay que hacerlo a través de una larga cadena que comienza con una venta casual en un país del Tercer Mundo; puede ser Brasil o la Argentina, donde los controles de remate no son ni muy decentes ni muy serios. Quien lo compra así, publicado y con una primera genealogía, "descubre" el valor de la pieza y lo lleva a un mercado de mayor envergadura, y así sucesivamente. Por supuesto muchas veces es la misma persona quien hace pasar el objeto por ese proceso, comprándolo y vendiéndolo él mismo, lo que al final puede ser más que redituable.

Lo que sucedió en el siglo XX, a diferencia de los anteriores, es que se construyó un nuevo mercado, que para algunos hoy sigue llamándose "negro", antes inexistente. Este mercado, que no sólo se ocupa de esto, sino de muchas otras cosas, evita –o hace– peritajes. Se trabaja de palabra, por lo general se evaden impuestos y se corren riesgos, pero se ganan fortunas rápidamente. Hay muchos ejemplos de quienes usaron éste o ambos mercados para sus piezas, como Van Meegeren, Mailfert, Hebborn y tantos otros, que supieron poner en circulación objetos falsos y engañar a los mejores museos, con mayor o menor conciencia de lo que hacían. Porque la construcción del mercado negro viene junto con la edificación del concepto de patrimonio cultural y el estudio de los mecanis-

mos de financiamiento, de expertizaje, de los remates y del saqueo. Estamos ante la existencia de un mercado que opera con todas las leyes de éstos, aunque a muchos no les guste y a muchos otros sí.

Hemos observado y observaremos aún más pruebas que nos permiten, al menos para Occidente, plantear un segundo principio: *la falsificación es universal en tiempo y espacio.* Es cierto que esto suena muy contundente, pero la verdad es que podremos ver que no hay material, tema, tipo de producción o época que hayan quedado sin ser falsificados. Desde el Renacimiento, que es el momento a partir del cual existen registros escritos sistemáticos, no hay elemento que no haya sido falsificado: tapas de libros, cubiertos de mesa, vidrios tallados, y desde ya, pinturas y esculturas, grabados, joyas, fotografías, artesanías étnicas, muebles y hasta edificios.

Siguiendo este esquema de pensamiento, podemos pasar a un tercer principio: *el mercado de lo falso incluye catálogos, exposiciones, financiamiento, expertos, publicaciones e investigación.* Este universo paralelo funciona de la misma manera que el mundo de lo legal. No es necesario contar casos, ya que cualquiera puede imaginar que, para hacer buenas falsificaciones de pinturas de los siglos XVII o XVIII, es necesario tener conocimientos de química y de física, o al menos de las técnicas necesarias basadas en esos conocimientos y en experiencia acumulada, que no puede pasarse sólo como receta de maestro a alumno. Por eso hay libros y expertos a quienes se puede acudir, sólo hay que saber a quién llamar, igual que en el caso contrario. En última instancia, no resulta menos grave que en los países chicos, en los que únicamente hay un experto para cada artista, quien justamente es un familiar directo, casi siempre hijo, nieto o sobrino, que cobra por expertizar. No está de más recordar que no es posible vender la obra si no está avalada por ese experto.

Desde la ciencia se afirma –por razones obvias, cada cual defiende su campo– que la tecnología actual puede resolver cual-

quier duda seria, pero de ninguna manera es así. Y valga un ejemplo reciente que muchos deben conocer: las esculturas de mármol blanco de las islas Cícladas al sur de Grecia, muy abstractas, y que llamaron la atención en los inicios del siglo XX por ser afines a los objetos modernos buscados por las vanguardias artísticas, a pesar de que aquéllas tienen 2.500 años de antigüedad. Desde hace tiempo han sido falsificadas gracias a su atractiva simplicidad de tallado, lo que llevó a un experto a analizar un grupo de once personajes sentados que tocan el arpa –en realidad son todos los que existen–, quien encontró que, si bien hay muchas de estas pequeñas esculturas que son conocidas desde épocas antiguas, ya que se han publicado desde 1853, es posible que sólo dos en el mundo sean verdaderas –y una incluso con dudas–. Tras largas disquisiciones, la conclusión es que no hay manera de estar seguro de nada, ya que incluso las oxidaciones del mármol y sus manchas son posibles de fraguar.[16] Y si esto es lo que se logra tras años de estudio con expertos del Metropolitan Museum dedicados al tema, mejor ni hablar de otros casos. Peor aún es el bronce, metal en extremo difícil, casi imposible de estudiar o de fechar por medio de métodos científicos.

Los mecanismos de lo falso son infinitos: un caso interesante fue el de la Tate Gallery en Inglaterra, ya que hace unos años puso en evidencia un lado débil de los especialistas: sus propios archivos y fuentes documentales. Se ofreció a la venta un cuadro sin genealogía, aunque muy bien hecho; el experto consultó sus archivos y encontró que, efectivamente, ese pintor había realizado un cuadro con esas características y que no estaba en ningún museo conocido según sus propias notas, por lo que se decidió comprarlo rápidamente. No pasó mucho tiempo para entender que lo falso eran los papeles de su archivo: alguien había introducido en ellos una

[16] Bo Lawergren, "A Cycladic Harpist in the Metropolitan Museum", en *Source, Notes in the History of Art*, vol. XX, núm. 1, 2000, pp. 2-11.

ficha más, lo que fue suficiente para tomar la decisión equivocada. Había sido más fácil falsificar el catálogo del perito y agregarle unas fotos sueltas, como olvidadas.

El falsear genealogías, en especial para cuadros dudosos, es toda una especialidad. Hay quienes escriben libros sobre artistas incluyendo obras espurias, justamente con ese objetivo, es decir, legitimarlas; otros más audaces las envían a grandes remates y ellos mismos las compran para que así figuren en catálogos internacionales y tener una historia por escrito. Aunque siempre el método más sencillo es el del propietario irreprochable anterior, un conde o un millonario que ya ha fallecido. Para la bibliografía internacional, al menos el 90% de los certificados de autenticidad son falsos o están alterados de alguna manera. Y si más adelante hablaremos varias veces del enorme *Kouros* del Museo Getty, cómo no sospechar de algo que viene con cinco certificados, cuatro de personas fallecidas y el quinto de alguien que reniega haberlo tenido; es más, el curador que intermedió su compra trabajaba antes en una casa de antigüedades, lo que no lo hace sospechoso, pero nos genera preguntas.

Podemos pasar entonces a un cuarto principio que regula el mundo de lo falso: *la falsificación puede construir su propio universo*. Esto tiene muchas variantes: en el propio mercado de lo falso, un "buen Van Gogh" vale al menos 15 mil dólares, con certificado de no autenticidad, y está destinado a un público aún reducido pero que prefiere buenas y honestas reproducciones a dudosos auténticos; de la otra manera, alguien se arriesga a gastar 60 millones de dólares para que al día siguiente un crítico dude de su autenticidad y pierda al menos la mitad, como le sucedió al célebre cuadro del *Doctor Gachet*; o un público que compra legalmente y luego al venderlo se olvida de decir que es una copia, un simple detalle en un miserable papel fácil de olvidar.

Un paso importante en esta nueva cultura de la falsificación es exhibir siempre los objetos y no esconderlos, tal como pedía el director del Trocadero desde 1886. Ahora, al menos, desde que

comenzaron en 1955, en Zúrich, y luego en 1961, en el British Museum, en Londres, ya hay exposiciones en los grandes museos sobre obras falsas; exhibirlos es una manera de asumir los errores, para poder enseñar y así aprender de ellos. En 1963 se hizo la exposición *The Forger's Progess* en el Brooklyn Museum, básicamente sobre piezas egipcias, mesopotámicas y griegas.[17] En esa oportunidad se exhibieron ejemplos que fueron hechos antes de ser vendidos en 1850 a un coleccionista de Estados Unidos en Italia, lo que nos da una fecha temprana; otras fueron hechas entre 1880 y 1900. Un año después el Landesmuseum fur Prehistory de Halle-Saale, Alemania, hizo una gran exhibición de objetos falsos prehistóricos o al menos de gran antigüedad; diez años más tarde, hubo otro evento similar, la exposición *Fakes and Forgeries* en el Minneapolis Institute of Arts, y luego el Kelsey Museum of Archaeology organizó su *The Art of Fake: Egyptian Forgeries* en 2007, con gran éxito de público y de la crítica.[18] Esto nos llevará más adelante a considerar el mercado de lo falso autenticado como tal, y a las publicaciones y situaciones que se crean en torno a ellas. Las falsificaciones identificadas también generan grandes ingresos; las no identificadas se exhiben airosas en los museos. Y lo que fue falso y ahora tiene un cartel indicándolo como reproducción, también es negocio.

Así es como podemos movernos hacia el concepto mismo de autenticidad, para nosotros surgido en Grecia, trasladado a Roma con sus copias de originales griegos y considerados a su vez más tarde como originales, ya que sus fuentes, si las hubieron, se han perdido, aunque no por ello son obras de arte menos extraordinarias –buen ejemplo del mercado de las copias–. Llegamos hasta el Renacimiento, cuando, recuperando los ideales clásicos y con la construcción de la individualidad burguesa, la obra de arte vuelve

[17] John D. Coney, "Assorted Errors in Art Collecting", en *Expedition*, vol. 6, núm. 1, 1963, pp. 20-27.

[18] Samuel Sachs III, *Fakes and Forgeries, Exhibition Catalogue*, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, 1973.

a ser única, excepcional. Es claro que no existían formas de reproducción que no fueran manuales. El Renacimiento y su búsqueda incesante de las fuentes grecorromanas fue el caldo de cultivo para falsarios y sus falsificaciones de esculturas y relieves; quizás el caso de Miguel Ángel y el *Laocoonte*, que hizo y luego rompió, haya sido una de las mayores supercherías de la historia del arte. Allí se especializaron los primeros autenticadores y falsificadores.

El tiempo irá variando lentamente los conceptos y las formas de valorar lo original, hasta que, en el siglo XIX y con la consolidación final del sistema capitalista burgués, el tema llegue a su mayoría de edad. En ese siglo se pasó de no aceptar los fragmentos aislados del pasado, tan comúnmente pegados en los muros de residencias y museos del siglo XVIII europeo, a completar las esculturas para mantener o al menos lograr una imagen de la autenticidad perdida. Esto no fue casual y estuvo relacionado con el neoclasicismo y con artistas románticos como J. L. David, Antonio Canova o B. Thorvaldsen, quienes podían esculpir sin diferencias notables con los clásicos, salvo por los temas y estilos. Para el inicio del siglo XIX, restaurar era sinónimo de completar –sin que se note, por supuesto–, y esa tendencia se mantuvo hasta 1850. Se hicieron obras extraordinarias e idioteces irrecuperables, pero fue una época.

El Romanticismo sí usó la estética del fragmento, obligando al observador a reconstruir mentalmente el objeto original, dando mayores posibilidades interpretativas; era la impresión, lo roto y desgastado por el tiempo, era una poética. Y esto llevó a una enorme y extensa discusión entre Auguste Rodin y John Ruskin, uno desde Francia pidiendo que se completaran los monumentos y el otro desde Inglaterra fundando un movimiento para preservar la autenticidad intacta del pasado: "Una cosa hermosa en ruinas es más bella que una cosa hermosa completa".[19] La fragmentación era

[19] Robert Hewison, *John Ruskin: The Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

un valor agregado, no una pérdida. Justamente, los mármoles del Partenón serían el centro de esta polémica, y para ello se hizo una reunión en 1815 convocada por Canova, quien, junto con Quirino Visconti y Quatremere de Quincy, conformó un terceto que representaba respectivamente las tres posturas de su tiempo: a los que querían que todo fuese completado, a los que postulaban la necesidad de lo intacto y a quienes sólo deseaban mejorar lo imprescindible. Esta discusión era importante porque se mostraba que no había consenso para un camino único sino que existían varias alternativas, que eran todos criterios válidos según cómo fueran sustentados: no era una decisión casual o meramente estética, había una teoría detrás de cada una de ellas. La conclusión fue fuerte: "No hay intervención posible", porque "la fuerza visual de los originales de Fidias lo hacen imposible". Es decir que se reconocía la existencia de un maestro supremo al que nadie podía igualar y eso impedía la restauración, el arreglo o la posibilidad de completar la obra; no era en este caso simplemente un criterio, sino una situación única que impedía asumir posturas y quizá –y por suerte, diríamos hoy– la única forma de llegar a un acuerdo entre esos tres grandes personajes, ya que el no hacer nada más que limpiar los originales de Fidias era en sí, por cierto, también un criterio muy válido.

Esto quedó probado cuando Canova decidió que la colección del Vaticano quedaría "intocada en su originalidad antigua". En cambio, De Quincy y Visconti aplicaron la idea opuesta, la de completar, incluso en algunos casos excepcionales, tal como ocurrió con los mármoles de Egina restaurados por Thorvaldsen, quien hizo *arte griego* al punto de que hoy es casi imposible reconocer la diferencia entre antiguo y moderno. Quien visite su museo en Dinamarca sin un buen lente de aumento –para ver las marcas del cincel, si logra verlas bajo el pulido– tendrá en algunos casos graves problemas para precisar si observa una escultura griega o una del siglo XVIII. Como su maestro Miguel Ángel –y salvando el tiem-

po–, eran genios capaces de pensar y actuar como artistas de otras culturas. Esto es algo que debemos tener en cuenta para el tema de las falsificaciones: hay quienes, por herencia étnica o capacidad creativa, pueden hacer algo que sólo la ciencia, y no siempre, logra identificar. Varias veces el mismo Thorvaldsen, con los años y los cientos de esculturas que rehizo, no pudo –o no quiso– reconocer qué parte era o no suya, fuera original, de terceros antiguos o de su tiempo.

Si tuviéramos que decidir cuál es el mayor enigma actual en estos temas, no hay duda de que la mirada se posaría de inmediato en el *Kouros* griego de Malibú. ¿Un *kouros* en Malibú? Sí, en el Museo Getty hay una enorme escultura de mármol griego que representa a un joven efebo desnudo, similar a los que ya se conocen en Grecia y que llegó allí en 1983 tras pagar entre 7 y 9 millones de dólares. Debido a lo extraño de la situación, las inmediatas acusaciones de tráfico ilegal y las sospechas de falsificación, el museo decidió iniciar una larga serie de estudios de todo tipo y sin límites de dinero: especialistas de todo el mundo trabajaron durante 14 meses, pero no pudieron llegar a una conclusión. Entonces en 1992 decidieron llamar a un congreso internacional y exhibir la pieza en Atenas para que todos pudieran analizarla, y que no pasara lo que con el *kouros* que compró el Louvre en 1932, que fue rechazado por falso para luego corroborarse que era auténtico.[20] Al congreso asistieron y participaron como invitados 130 especialistas de todo el mundo; luego se publicó todo detalladamente, pero ni la ciencia, ni la iconografía ni el estilo han logrado dar una respuesta, ya sea positiva o negativa.[21] Tom Hoving siempre ha usado ejemplos

[20] Véase un resumen de esto en Kenneth Lapatin, "Proof?: The Case of the Getty Kouros", en *Source, Notes in the History of Art*, vol. xx, núm.1, 2000, pp. 43-53.

[21] *The Getty Kouros Colloquium*, Malibu, The Getty Museum, 1992; Tom Hoving, "The Getty Kouros; Sixth Century b.C or Twenty Century a.C?", en *Connoisseur*, septiembre de 1986, p. 100; y Geraldine Norman y Thomas Hoving, "It Was Bigger then they Know", en *Connoisseur*, agosto de 1987, pp. 72-81.

pueriles para mostrar lo fácil que es falsificar visualmente o identificar el engaño según sea el caso. Por ejemplo, se refiere al marfil y al hueso, que se pueden decolorar simplemente con orín, pues usándolo sobre el objeto se ensucian las grietas. Pero cuenta lo difícil que es imitar el agujero del gusano trepanador, ya que el animal verdadero hace las perforaciones en forma de ele, lo que el taladro moderno no puede reproducir.

Hay casos de compleja resolución y no muy antiguos como el Mapa de Vinlandia, que apareció en 1957 a la venta en una librería de Nueva York y entró en 1964 en la biblioteca de la Universidad de Yale. El plano del siglo XV mostraba unas extrañas tierras –Vinlandia– en el Atlántico, que probaban la presencia de los vikingos nórdicos en América antes de Colón. Y si bien se lo sometió a los dictámenes de la ciencia, cada prueba a favor fue contrarrestada con otra en contra: el descubrimiento de que había pigmentos modernos en la tinta y también que esos mismos existían en ciertas escrituras antiguas, que el paisaje era visto de manera diferente y hasta planos similares olvidados, documentos que hablaban tanto a favor como en contra. E incluso se llegó a sindicar a un jesuita llamado Joseph Fischer como su autor moderno, o al menos lo era en 1944, cuando supuestamente lo hizo. Lo real, al menos aún hoy, es que los expertos no han resuelto el tema, más allá de los deseos o las opiniones.[22]

A lo largo de la historia, ¿quién ha definido lo auténtico? Sabemos por muchas versiones que hasta el medioevo inclusive era una cuestión de fe: se creía o no; el poder o la jerarquía eclesiástica determinaba que algo era milagroso, verdadero, histórico o auténtico, y no había otra alternativa que aceptarlo.[23] Era un tema de poder que, hasta la fecha y de otra manera, sigue vigente, pasando de la

[22] Kirsten Seaver, *Maps, Myths and Men: The Story of the Vinland Mapa*, Stanford, Stanford University Press, 2004.

[23] Patrick Geary, "Mercancías sagradas: la circulación de reliquias", en *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, Mexico, Grijalbo, 1991, pp. 211-241.

teología a la ciencia. Así se decidió colocar iglesias sobre sitios que se atribuían a tumbas sagradas.[24] Se hicieron custodias y relicarios con fragmentos de huesos de santos, astillas de cruces o clavos de Cristo, por la sola decisión de un párroco o un obispo, y muchos hicieron grandes negocios con esas mercancías sagradas. Dios o el rey, uno divino por sí mismo y cuya existencia se aceptaba por un acto de fe, y el otro por tener sangre azul que nadie veía salvo su médico, seguramente, determinaban lo auténtico y lo falso, la verdad y la mentira. De esto puede dar cuenta la ciencia, que lo sufrió muchas veces: Galileo fue juzgado pese a su prestigio, hasta que abjuró que la Tierra se movía (aunque en voz sorda aclaró *¡e pur si muove!*, suponiendo que la anécdota sea verdadera).

Hasta cerca de 1850, los parámetros de la verdad fueron los textos considerados clásicos o canónicos, la verdad revelada, los cánones de belleza o de estética impuestos. La *Venus de Milo* es un excelente ejemplo que ya citamos, porque le borraron la firma de su base para que coincidiera con el canon establecido del arte helenístico en el que se había determinado ubicarla; incluso se le cortó parte de un brazo para mantener la simetría y se guardó la mano con la manzana, que aún sigue así.

Volviendo a las creencias, la fuerza que en cada época tiene la manera en que imaginamos a otros es tremenda y lleva a deformaciones que luego parecen imposibles. Cuando se descubrió Creta y su civilización, fue necesario encontrar la unión entre Oriente y Occidente en una línea no interrumpida de crecimiento cultural que hiciera que uno fuera el heredero natural del otro. Sir Arthur Evans lo resolvió muy bien, aunque de sus ideas hayan quedado muy pocas, pese a que fabricó murales pintados a nuevo o haya falsificado –o comprado falsificaciones– de estatuillas de marfil

[24] Para la superposición sobre lo sagrado precedente, véase el caso de Martin Hiddle, *The Tomb of Christ*, Londres, Sutton Publishing, 1999; para el caso opuesto, Simon Gibson, *The Cave of John the Baptist*, Nueva York, Doubleday, 2004.

que mostraron lo que él necesitaba demostrar. Hoy sabemos que sus figurinas son casi todas falsas; es más, posiblemente sólo sean auténticos los fragmentos de una de ellas, ya que las copias empezaron a ser hechas por sus propios trabajadores con marfiles antiguos de las excavaciones desde 1903.[25] Incluso su *Diosa Madre* fue reconstruida con fragmentos; había al menos cinco diferentes, ninguna con rostro, y hoy es casi imposible aceptar que haya sido como él la imaginó. Esto nos lleva a preguntarnos cómo es posible que un arqueólogo que excavó y descubrió toda una civilización luego sostuvo su interpretación basándose en objetos comprados años después en otras ciudades.[26] ¿Cómo pudo usar como criterio de evaluación de lo auténtico lo que él mismo había hecho reconstruir sin evidencias? Por supuesto, de esto obtenemos más información sobre la manera de ver el mundo en los inicios del siglo XX que sobre lo que pensaban los cretenses antiguos, tema interesante para la sicología pero no para la historia. Seguramente debe sentirse un enorme poder al reconstruir una civilización completa que, además, le daba veracidad a los antiguos mitos del Minotauro, Teseo, Ariadna, Ícaro y Dédalo, nada menos. Años más tarde su colega Leonard Woolley contó que había estado con Evans en Creta, en una situación policial, cuando habían encontrado a sus propios excavadores falsificando marfiles obtenidos de su excavación, lo que Evans no pudo ni quiso aceptar. Tiempo después él caería en la trampa.[27]

Lo mismo le sucedió con los frescos que hizo pintar en los edificios que reconstruyó, con mayor o menor rigor. Es sabido que, en su tiempo, fue un trabajo pionero y excepcional, pero los errores

[25] Kenneth Lapatin, "Snake Godesses, Fake Godesses", en *Archaeology*, enero-febrero de 2001, pp.33-36; "Boy Gods, Bull Leapers and Mother Goddesses", en *Source, Notes in the History of Art*, vol. x, núm. 1, 200°, pp. 19-28.

[26] Arthur Evans, *The Palace of Minos at Knossos*, vol: 1921-1935, Londres, MacMillan, 1936.

[27] Leonard Woolley, *As I Seem to Remember*, Londres, George Allen & Unwin, 1962.

son groseros. Tuvo la imaginación y la osadía de recuperar cada fragmento de pintura mural, lo que es loable, pero luego encargó a un artista francés -de su tiempo, por supuesto- que rearmara cada muro y reconstruyera las escenas. Así, la pintura mural del joven noble, sin duda la más famosa de todas, fue hecha a partir de fragmentos provenientes de al menos tres figuras diferentes, una de ellas un animal imaginario. *La Parisina*, ese delicado y minúsculo rostro, tiene más del Art Nouveau de su época que de cretense. La Sala del Trono no puede siquiera ser tomada en serio.[28]

Es por eso que tomamos la polémica de Dresden, de 1871, como un primer momento de cambio en esta manera de pensar, al menos para las obras de arte. Allí se tenía que definir algo que era fundamental en su momento para dos pueblos de Alemania, Darmstadt y Dresden: cuál tenía la virgen auténtica pintada por Holbein en 1526. Hoy nos puede parecer hasta tonto que dos pueblos polemicen por eso, pero así era entonces. Para ello se organizó un congreso y una exposición donde se exhibirían ambas, una junto a la otra, y los expertos decidirían. Pero lo extraordinario fue que para el evento, de los 46 cuadros de Holbein enviados, ¡32 fueron rechazados por falsos![29] Esto permitió dos avances importantes: el establecimiento del método comparativo como sistema, ya en boga en la historia, y el uso de la iconografía y los estudios de estilo, aunque de manera primaria; se compararon pinceladas, coloraciones, fondos y figuras, luces y sombras. Aunque el problema era siempre el mismo: ante la falta de certeza de los auténticos, toda iconografía y comparación caían en el vacío absoluto. Por eso el resultado llegó desde la vertiente documental: se encontraron pruebas de que uno de ellos era una copia antigua que en 1653 hizo un anticuario de Ámsterdam para venderlo, a su pedido, a Catalina de Médici; de ella

[28] Un libro amplio que analiza cada uno de estos detalles con rigor es el de Alexandre Farnoux, *Knossos: Searching for the Legendary Palace of Minos*, Nueva York, H. N. Abrams, 1996.

[29] Udo Kultermann, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid, Akal, 1996.

pasó al duque de Sajonia y de allí al Museo de Dresden. En síntesis, el cuadro que tenía la mejor y casi indiscutible genealogía era la copia.

El final de la polémica fue apoteótico y por suerte el último caso en la historia del arte: se permitió a los visitantes votar por cuál era el auténtico y luego comparar los resultados con la votación de los expertos. Para los primeros, la original era la de Dresden, porque "era demasiado hermosa para ser falsa" tal como se alegó, pero los especialistas se jugaron por la de Darmstadt y plantearon tres opciones para el otro cuadro: que era una copia hecha por un tercero, que era del mismo Holbein o que se trataba de la de uno de sus discípulos. Si bien unos decidían por cánones de belleza y otros por las técnicas usadas, en realidad tenían razón los que no sabían nada del tema y que votaron por simple gusto.

Esto nos trae a la memoria otro caso verídico: el de un experto comisario francés que por decenios autenticó célebres casos de falsificaciones. Una vez retirado, explicó que su método, siempre aplicado en un sitio sin testigos, consistía en atravesar la tela con un alfiler que llevaba en la solapa: si pasaba fácil, era nuevo; si estaba duro, era antiguo. Por ello fue necesario volver a revisar cientos de cuadros expertizados por él durante años.

Hay otro ejemplo que, por común, no está de más recordar: la atribución de casas a personajes importantes, lo que sucede en cuanta ciudad turística existe. Interesante por eso resultó que en 1941 se editara un folleto en México sobre tres casas atribuidas a conquistadores –entre ellas la famosa de Hernán Cortés, que hoy es el edificio de la Delegación de Coyoacán–, que demuestra que ninguna de ellas es auténtica, al menos en su atribución y época de construcción. Además, Zelia Nutall, propietaria de una de esas casas, fue quien publicó el folleto.[30] En realidad, desde el final del siglo

[30] Zelia Nutall, *Las tres casas en Coyoacán atribuidas a conquistadores*, México, Unión de Libreros de México, 1979; la edición original fue en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, vol. 54, núm. 11-12, 1941.

XIX, se estaban estableciendo nuevas formas de autenticar, todas falibles en sí mismas por más científicas que parecieran, más aún hoy en día, cuando sabemos que existe la posibilidad de fraguar también los documentos escritos sobre una obra.

Así llegamos al principio número cinco: *siempre desconfiar del pedigrí de una obra.* Y como bien dijo el director de uno de los grandes museos del mundo, "si usted no ha sido estafado al menos una vez, no ha sido un buen coleccionista". Suena duro, pero sin duda era realista y hablaba de cuadros de millones de dólares. Valga un caso ya citado y muy discutido: el cubano *Ídolo de Bayamo*. Su descubrimiento se produjo temprano, en 1848, cuando por casualidad varios campesinos que estaban excavando encontraron una pieza "que dieron por sentado que era un santo, se hincaron y a su modo adoraron la piedra, disponiendo enseguida avisar al amo".[31] Más allá del racismo de su tiempo, tenemos en esta escena todo lo que era digno de esperar: buena fe, casualidad, gente que no tenía idea del tema –eran definidos como "negros" en los papeles–, un patrón inteligente que supo hacérselo llegar a un verdadero arqueólogo, a Miguel Rodríguez Ferrer, también un amo de esclavos desprendido –"quien me lo cedió generosamente"– tras hacerlo público en los diarios. El destino oficial último fue el Museo Nacional. Si esto no suena a cuento de hadas...

Da la casualidad de que, por tiempo y forma, la mayoría de los hallazgos casuales luego terminaron siendo falsos, desde el Renacimiento hasta hoy.[32] Esto no quiere decir que necesariamente todo sea falso, y quizás el Ídolo no lo sea, pero es el tipo de genealogía de la que debemos desconfiar para el período 1850-1900. Cuando dos expertos mexicanos como Alfredo Chavero y Francisco del Paso y Troncoso polemizaron en forma privada porque el primero

[31] Ramón Dacal y Ernesto Navarro, *El ídolo de Bayamo*, La Habana, Museo Antropológico Montané, 1972; Miguel Rodríguez Ferrer, *Naturaleza y civilización de la grandiosa isla de Cuba*, Madrid, Impr. de J. Noguera, 1876.

[32] Leonard Barkan, *op. cit.*

iba a publicar su colección particular, pese a ser un experimentado en la materia, tuvo que aceptar que una buena parte no podía incluirse en su libro, ¡y eso era en enero de 1901![33] Para 1904, el Trocadero tenía una vitrina donde ya exhibía falsificaciones, aunque luego fue retirada.

Las técnicas de identificación de las obras de arte tienen, por supuesto, una historia; ya hemos citado algunos casos, pero resulta interesante observar que aquéllas no van de acuerdo con el desarrollo de la ciencia, sino con las necesidades del mercado; son respuestas a problemas, o al menos así lo eran hasta hace pocos años, cuando se creó un mercado de tecnología de identificación, ante el reconocimiento del tema por su alto valor, de la presencia de recursos económicos y de consumidores. Lógicamente, esto le dio mayor crecimiento al desarrollo de las técnicas para falsificar que pasaran esas pruebas; como en la computación, en donde es difícil poner límites en la lucha de los fabricantes de virus y de antivirus. ¿Quién es el primero? ¿Quién fomenta a quién?

El mercado ilegal crea sus propios universos. Esto ha sido producto de inversiones importantes en el desarrollo de la tecnología específica o en la aplicación de otras elaboradas y ajustadas para otros campos del conocimiento, por ejemplo, la arqueología. Y valga de ejemplo el carbono 14 de la física, los ensayos de laboratorio de la química o el propio método iconográfico de la historia del arte. Pero la modificación del paradigma científico, necesario para poder crecer, ha sido un logro de los consumidores y de una visión del mundo que permitió aplicarlo. Recordemos la Sábana Santa de Turín que supuestamente cubrió el cuerpo de Cristo y quedó impregnada con su imagen. Creamos o no en su sacralidad, la posibilidad de cortar un fragmento por mínimo que fuera y aplicarle este estudio es ya algo que en otra época hubiera sido imposible, no

[33] Alfredo Chavero, *Colección Chavero: pinturas jeroglíficas*, 2ª parte, México, V. Agueros Editor, 1904.

por carecer de la técnica, sino porque nadie lo hubiera autorizado. Lógicamente, esto descubrió una falsificación cercana al siglo XII y aún se polemiza al respecto; pero lo concreto es que se pudieron realizar: el estudio y la falsificación.

Lo que sucede es que cambian las formas de probar la veracidad de algo en la medida en que hay nuevas necesidades de mejorar el sistema de pruebas; recordemos que hay que demostrar la culpabilidad, como en la justicia. Pero a diferencia de ella, la existencia de una "duda razonable" es suficiente para que la obra no tome su verdadero valor de mercado. También hay que probar la autenticidad, lo que hace que los paralelos con la justicia no sean del todo exactos. Bastan algunas muestras de esto: la religión católica acepta como auténticas cinco cabezas momificadas de San Juan Bautista y hay 14 prepucios de Cristo; existen cinco cuadros de la *Mona Lisa* de Leonardo, aunque uno de ellos es el más famoso, pero hasta hora nadie demostró que los otros no sean también auténticos –hay libros sobre el tema desde hace un siglo–, y, al menos según Lutero, harían falta trescientos hombres para cargar las astillas de la cruz de Cristo consideradas auténticas en el siglo XVI.

Y esto nos lleva a una idea que el catolicismo impuso en el siglo VII y que a la fecha nadie ha invalidado: la *regeneración perpetua de lo sagrado*. Si hay una cabeza de un santo, pueden existir dos o tres, o las que fueran, porque eso lo decide Dios; esa regeneración es divina y sus formas y propósitos nos trascienden. Y si discutimos, somos herejes. Hoy puede causarnos gracia, pero así se construyeron muchos museos y colecciones en el mundo, lo que, siglos después, es difícil discutir o autenticar. Cuando el Vaticano decidió, a fines del siglo XIX, comprar los bienes que se habían confiscado a las iglesias de Francia a partir de la Revolución, lo auténtico consistió en diez veces el volumen de lo que figuraba en las listas de lo saqueado.

En relación con este aspecto, vale la pena leer un libro del ya citado Tom Hoving, el discutido director del Metropolitan Mu-

seum entre 1976 y 1977 y posible falsificador, a su vez director de la revista *Connoisseur*, de lectura obligatoria entre los expertos.[34] En sus novelas cuenta sus peripecias y las de otros tratando de identificar arte auténtico y falso, y las sorpresas que se llevaron. Pero al leerlas no podemos olvidar que ese museo, precisamente, fue creado por un eximio falsificador, Luigi Palma de Cesnola, en 1860.[35] En realidad, había comenzado su carrera buscando antigüedades en Chipre, donde encontró maravillas, las juntó con otras de Turquía y regiones aledañas, y luego logró que la ciudad de Nueva York las comprara, que hiciera un enorme edificio y que lo designasen director. La trampa estaba en que, a partir de los originales fragmentados, hacía obras completas a las que les agregaba cabezas, pies y manos, o lo que fuera necesario para mejorar la pieza. Con el tiempo, hubo que revisar todo, y gran parte aún continúa guardado, ya que es imposible saber si algo de esas obras es auténtico. Pero Cesnola tuvo su gran museo.

Y hablando de no poder separar una cosa de otra, el caso más sonado, junto con los de Lara, Mailfert, Malskat y Dossena, ha sido el de Hans van Meegeren, pintor desconocido que, en su Holanda natal, decidió realizar cuadros de Vermeer y venderlos. Y tan bien le fue que hasta el mariscal Goering tuvo uno en su colección. Pero ésa resultó ser paradójicamente su perdición, porque hasta ese momento nadie se había dado cuenta de que se estaban falsificando cuadros que parecían imposibles de imitar debido a su técnica y calidad. Lo que ocurrió fue que, al caer el nazismo y ser confiscada la colección de Goering, se inició una investigación, pues Vermeer es patrimonio nacional de Holanda, y un cuadro de este pintor en Alemania significaba no sólo un ultraje y un posible robo, sino que algún colaboracionista lo hubiera sacado de contrabando. Había

[34] Tom Hoving, *op. cit.* y John McPhee, *A Roomful of Hovings and Other Profiles*, Nueva York, Farrar Straus and Giroux, 1968.

[35] Elizabeth McFadden, *The Glitter and the Gold*, Nueva York, The Dial Press, 1971.

que encontrar quién era y escarmentarlo; era una cuestión política y estaba en juego la identidad nacional. Fue así como se llegó hasta el autor, quien, en pleno 1945 y al final de la Segunda Guerra Mundial, tuvo que declarar la verdad, ya que era mucho peor decir que era auténtico y lo había vendido: una cosa era la cárcel por estafa y otra bien distinta, la muerte por ayudar a los invasores.[36]

Lo que Van Meegeren nunca llegó a sospechar fue el escándalo que desató, puesto que nadie le creyó, y sus argumentos fueron interpretados como absurdos, como algo cercano a lo imposible. Uno y otro crítico desfilaron frente a las obras contradiciéndose entre sí, y los 14 cuadros en discusión llevaron dos años de estudios, que terminaron en una leve sentencia de un año de cárcel. Era una falsificación que había incluido varias cuestiones: fabricar los aceites originales; importar el lapislázuli para los azules molidos a mano, las lilas para extraer de sus pétalos el color vegetal; los pinceles hechos con pelo de los mismos animales; las tablas y telas tomadas de cuadros de época que eran borrados. Sin embargo, hubo un único problema imposible de evitar: la presencia de metales modernos en el blanco; pero como nadie sospechó nunca hasta ese momento, no le hicieron estudios de ese tipo, en lo que Van Meegeren tuvo razón. Las resquebrajaduras eran lo más fácil de lograr, aunque hay que tener mucha experiencia en el uso del horno para producir el quiebre de la pintura en su punto justo y para colocarle el barniz de forma tal de poder rellenar sus juntas con suciedad. Tan seria era la obra que, antes de exhibir una de ellas en el Museo Boymans, fueron restauradas las roturas que él les había causado intencionalmente para aparentar descuido y antigüedad.

Todo resultó muy simpático, si no fuese por el final trágico: a los dos meses de ser enviado a prisión, Van Meegeren falleció

[36] Frank Wynne, *I Was Vermeer: The Rise and Fall of the Twentieth Century's Greatest Forger*, Londres, Bloomsbury, 2006.

a los 58 años. Sus cuadros le habían reportado más de 2 millones y medio de dólares de su tiempo, una fortuna hoy en día. Los análisis químicos y físicos de sus cuadros duraron 15 años, y si hoy podemos reconocer su obra a simple vista, es porque hemos aprendido la lección. En cierta medida, es como el caso de Utrillo, quien, cuando fue llamado a dictaminar en un juicio acerca de si los cuadros que le había falsificado Claude Latour y que llevaban su firma eran suyos o no, tuvo que confesar que con algunos no podía afirmar si eran propios, porque ni se acordaba. Cuenta Arnau que a Maurice de Vlaminck le pasó exactamente lo mismo, con el agravante de que le dijo al asombrado juez que él mismo una vez había pintado un cuadro que firmó como Cézanne y lo vendió como original.[37]

¿Cuándo surgió la necesidad de definir lo auténtico y lo falso? ¿En qué momento se hizo la asociación "no original = falso"? Estas son preguntas complejas, ya que ambas corrieron paralelas a la construcción del mercado de arte, al racionalismo burgués del siglo XVII y se terminaron de definir con la Ilustración de finales del siglo XVIII; surgieron a la par del libro impreso y su difusión y, por ende, con la posibilidad de tener fuentes accesibles de descripción y de imágenes. El hecho de que la realidad se asocie con la verdad y la ciencia, mientras que la ficción lo haga con la religión y la literatura, es parte fundamental de este proceso, de tal manera que lo falso será lo no compatible con las pruebas de la razón, una construcción cultural que no existe por sí misma sino por la capacidad de probar que lo es; mientras tanto, es auténtico. El siglo XVIII, con su racionalismo cartesiano a la ultranza newtoniana, puso en evidencia, con toda claridad, qué era o no lo nuevo,y se definió lo falso como lo no auténtico, lo no original, lo no único. En síntesis, lo falso era lo artificial, ya que lo auténtico lo era por naturaleza, es decir, una esencia que los objetos tienen por sí mismos.

[37] Frank Arnau, *op.cit.*, p. 396.

El problema lo trajo el siglo siguiente, con su fuerte proceso de desacralización, individualismo y enciclopedistas que rompieron con la tradición gremial y artesanal para publicar todos los secretos de las profesiones y construir el nuevo capitalismo. De esa forma sentaron los primeros pasos ordenados para el mercado del arte por fuera de la realeza o de la religión, y para la autenticación de las obras por medio de la ciencia, aunque para ellos lo científico a veces era una simple votación popular. Lo real es que el establecimiento de la arqueología en ese siglo –como conocimiento emanado de los objetos concretos, de lo que puede ser medido y analizado– ayudó entre otras cosas a definir lo auténtico: los objetos no mienten, lo que a veces sucede es que no hablamos el mismo idioma y por eso no los entendemos. Y el resultado de ese siglo fue la visión negativa de lo falso, como lo antinatural, lo contrahecho, lo artificial, algo que no existe por sí mismo; en síntesis y repitiendo: una construcción cultural más.

Según autores recientes, un objeto falso o alterado deja de tener valor porque no es lo que *debería ser* o lo que uno *esperaría* que fuera, lo que implica una interpretación legal y no estética o cultural. El problema es, para muchos y tradicionalmente, que la obra de arte y la arqueológica son tomadas como documentos de otra cosa –el contexto, la vida del autor, la sociedad de una época–, valor que no tienen en sí mismas sino por lo que la sociedad les otorga. Hay culturas que se posicionan de otro modo, tal es el caso de lo que ocurre en la América indígena, en África, en Asia y en muchos grupos étnicos, para los que no radica allí el valor de un objeto. Por ejemplo, en algunas comunidades de África occidental, el uso ritual que tiene una máscara le aporta una connotación de valor. El hecho de que no la haya usado nadie en una ceremonia iniciática, aunque sea antigua, la transforma de por sí en no importante; es más, resulta incomprensible que los blancos que llegan al continente prefieran lo no connotado a lo verdaderamente auténtico: "La concepción de lo que es original es una construcción social;

esto es, depende de la organización social y de las convenciones que del mundo del arte se tiene en cada momento".[38]

Las reflexiones y los ejemplos anteriores nos permiten formular el siguiente principio: *los conceptos de auténtico y de falso son absolutamente culturales, están asociados a hechos históricos que han variado con el tiempo, por lo tanto carecen de un sentido intrínseco.* Y esto debemos leerlo a la luz de un siglo XX que se caracterizó precisamente por lo ilusorio, desde la ficción novelesca hasta el cine de Hollywood, desde Walt Disney hasta Rambo, pasando por la televisión y la publicidad. Podemos oír todo el día que un vino es maravilloso o una loción capilar nos hace crecer de nuevo todo el cabello, pero no aceptamos que un cuadro no sea de quien supuestamente lo firma, eso sí se considera delito. ¿Es que acaso las mentiras tienen categorías?

La realidad es algo externo a nuestra volición, a nosotros mismos y a nuestro pensamiento; tal como nos explicaban en el colegio, la realidad *no desaparece cuando cerramos los ojos.* Esto nos lleva a la necesidad de separar la realidad misma del conocimiento de la realidad o del mensaje que trasmite. Y hay que hacerlo porque la originalidad existe sólo si tenemos conciencia de que lo es, pues hay esferas o niveles en que ésta existe. Nuestra conciencia se mueve todo el tiempo de uno a otro de estos niveles: una cosa es el teatro o el cine, otra muy diferente un juego, las drogas, el sueño, la hipnosis, el éxtasis religioso –si existe– o el arrobamiento amoroso, la experiencia estética o el placer sensorial. Lo cotidiano, lo de todos los días es el nivel normal, o lo que consideramos normal: la calle, la casa, la familia, el trabajo.

Vale la pena, a esta altura de la controversia, considerar la situación de lo auténtico y de lo original en el cambio que lleva al siglo XXI. Nada mejor para eso que las ponencias presentadas en el año 2000 en el American Institute for Conservation, que es el lugar

[38] John Conklin, *op. cit.*

de mayor nivel académico en la materia y donde se discute lo que en su momento es considerado significativo. Allí se presentaron trabajos sobre las falsificaciones encontradas en el Museo del Holocausto y que llegaron por donaciones, no por venta; sobre la existencia de objetos paradigmáticos del arte moderno como el urinario de Duchamp, que había sido destruido originariamente por su propio autor y del que existe una copia hecha por él mismo, la que se ha deteriorado y necesita restauro; sobre las múltiples copias de los bronces de Rodin cuyos originales no existen; o las bailarinas de Degas realizadas en cera, y no así las muchas de bronce, de las que no se sabe de dónde han salido.[39] También hubo informes sobre los problemas técnicos que se producen al hacer copias masivas en Williamsburg para el consumo público, tratando de que sean lo más parecidas al original; sobre los inconvenientes surgidos al hacerse en ese mismo sitio una copia de la primera imprenta y cómo es entendida por el público; sobre la validez de cambiarle el tapizado a las sillas de un auditorio en Filadelfia; sobre qué hacer con lo que se saca y si con esto pierde autenticidad el sitio; hasta una ponencia sobre la necesidad de hacer réplicas de esculturas del neolítico para poder entender el proceso de manufactura que sin la experiencia manual eran incomprensibles. Después de esto, que no es más que una expresión de los problemas que existen en un lugar y momento determinados, ¿dónde quedan nuestros conceptos de falso y verdadero?

Siguiendo con el hilado que estamos tejiendo, nos permitimos preguntarnos: ¿hay otras formas de lo auténtico? La respuesta es afirmativa: valga como ejemplo Japón, donde los templos de madera que ya tienen siete y ocho siglos no son los originales porque se les ha ido cambiando madera tras madera –su vida material es

[39] Sobre las falsificaciones del Museo del Holocauso, véase Lizou Fenyvesi, *Dealing with Forgeries at the United States Holocaust Memorial Museum*, Washington, American Institute for Conservation, 2000.

corta–, hasta que nada queda del primero; incluso a algunos, como en Ise, simplemente cada tantos años se los rehace exactamente igual, respetando la falta de clavos y usando sierras peculiares para no lastimar la madera. Las ruinas, prácticamente todas las que no fueron hechas de grandes sillares de piedra, han sido rehechas no una sino varias veces, y no hay una piedra original o, si la hay, no está en su sitio.[40] Por supuesto que esto ha sido fruto de enormes discusiones entre especialistas para establecer los límites, pero lo que importa es que ese proceso no le ha quitado autenticidad. No es original, no hay duda, pero es auténtico, o así lo acepta nuestra cultura. Porque entender el pasado como proceso que continúa en el presente y no como hecho estático, fijo, es en extremo complejo, e implica aceptar que la obra de arte cambia y se transforma, que no es la misma. Jamás imaginaríamos que la *Mona Lisa* tenía un delicado tul entre sus dedos que se fue borrando lentamente hasta no quedar nada. ¿Alguien acaso se animaría a repintarle el detalle?

Hoy, al menos en muchos lugares, no están tan preocupados por la preservación de la "sustancia originaria", pero sí por la reconstrucción adaptada a la realidad actual, por mantener en funcionamiento algo, aunque siguiendo usos y tradiciones antiguos en la medida de lo posible, y eso nos pide la *Carta de Venecia* de 1966. A nadie se le puede ocurrir que un idioma no se modifique, no podemos hablar español como en el siglo XVI, pero sin embargo queremos mantener nuestra identidad a través de ese idioma cambiante. Y lo mismo sucede con la música, los bailes, la religión y el arte. Prevalece la fidelidad a un espíritu, a una identidad, muy discutible y poco precisa, casi nada científica en último término, pero comprensible por la mayoría de la población. Es así como de a poco se ha pasado a considerar que es más importante la au-

[40] Véase Daniel Schávelzon, *La conservación del patrimonio cultural en América Latina: restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica (1750-1980)*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano y The Getty Grant Program, 1990.

tenticidad del pensamiento que la continuidad de la materia, cosa imposible de imaginar hace un siglo; así, la historia oral, la recuperación de las memorias y los imaginarios colectivos hacen existir cosas que posiblemente nunca existieron, pero que pasan a tener identidad.

Como en el psicoanálisis, importa lo que se dice de algo, no la verdad. Ésta es una postura totalmente contraria a la de William Morris o John Ruskin del siglo XIX, quienes creían que para preservar algo no era posible alterarlo; ahora estamos más cerca de la metáfora darwiniana de entender edificios y bienes culturales como entes vivos que se transforman con el tiempo y mueren. Vale la pena recordar que esto se planteó con seriedad después de la Segunda Guerra Mundial en tres casos que tuvieron respuestas totalmente diferentes de sus pueblos: se decidió reconstruir Varsovia hasta la última piedra para mostrar que por allí los nazis no habían pasado o, al menos, si lo hicieron, no lograron destruirlos; en Budapest sólo se reconstruyeron los edificios paradigmáticos, y no el resto del tejido urbano, al que se lo modernizó; Copenhague emergió como una ciudad nueva, pues la anterior había sido destruida y eso era concreto. Tres casos similares y tres respuestas tan diferentes... ¿Alguna puede ser considerada mejor que la otra? ¿Qué hubiera pasado si se trataba de pinturas o de esculturas?

Estos pensamientos nos llevan a un nuevo principio: *cada generación considera la autenticidad de manera distinta, con normas de verdad o de mentira diferentes a las precedentes, y con nuevos mecanismos para demostrar la validez de cada una*. Hoy asumimos lo auténtico como algo que ha absorbido los procesos de cambio, las mutaciones de la realidad siempre cambiante. Las esculturas de Damián Hirst, valuadas en muchos millones de dólares, han generado en estos años esas polémicas: la que presenta un tiburón embalsamado en una caja gigantesca de formol tuvo que ser abierta y hubo que cambiar el animal porque se echó a perder por problemas de entrada de aire. ¿La nueva vale lo mismo?

¿La falsificación es entonces un ideal de la modernidad? Podríamos responder que sí, ya que la permanencia estática de la obra original está directamente en contra de las concepciones de la realidad moderna. No sólo el arte se hizo en el efímero siglo XX, sino que se hace efímera la obra en sí misma. En el período transcurrido desde el Renacimiento hasta hoy, la libertad es el mayor logro de Occidente, o al menos lo que se ha buscado con mayor desesperación: lo personal, la identidad, el derecho a crear y a recrear, a disfrutar sin tapujos, a no aceptar ataduras ni sistemas impuestos. Es el "no" al viejo orden. Pero, por otra parte, debemos aceptar los valores estéticos consagrados sin discutirlos y, más que nada, aceptar su esencia, su unicidad. Si cada uno puede concebir y ser concebido como un ser auténtico, es por lo tanto posible discutir sin mordaza alguna qué está bien y qué está mal, en qué creer, en qué ser libres, en qué ser originales. Es por eso que el siglo XIX inició una manera de falsificar que ahora nos resulta casi imposible de identificar: la obra que no tenía precedente bibliográfico, la que no se basaba en hallazgos anteriores, la que era una creación en sí misma. Por cierto, algunos de estos temas fueron discutidos por el dadaísmo y el surrealismo, que crearon grandes polémicas; sus objetos se hicieron –los *ready made* de Duchamp, valga el caso– como cosas sin valor comercial, y ahora valen millones. Y ya hemos olvidado esa importante polémica.

Veremos luego los famosos cráneos de cristal de roca hechos por los mayas, que son imaginación pura, porque –al menos según la ciencia– todos son nuevos; o el caso inusitado de las máscaras de piedra aztecas, del que la ciencia no puede decir nada. En ambos casos o todo es falso o todo es auténtico. Ya no es como la *Venus de las Rocas* de Leonardo, que pueden ser una o ambas las auténticas; diferente sería que Da Vinci no hubiera pintado ninguna de ellas y las dos fueran de otro, nuevas o no.

Lo que ocurrió con las máscaras aztecas –si bien más adelante lo expondremos con detalle– es un tema en sí mismo bastante simple. Existen hoy sólo cuatro hechas en piedra: una en el British

Museum, que entró en 1856 de manos de Christie; otra en el Musée de l'Homme, ingresada por el discutible Eugène Boban en 1860; otra en el Museum für Völkerkunde, llevada en 1881 por el indiscutible Eduard Seler, y una última también en el British Museum, que entregó nada menos que Alfred P. Maudslay en 1902.[41] Esto es todo lo que hay: excelentes objetos en excelentes museos, y desde hace mucho tiempo, aunque ninguno con verdadero contexto arqueológico probatorio. Eran los primeros arqueólogos y esa ciencia recién se iniciaba, por lo que todo haría pensar que las máscaras son auténticas y de una genealogía impecable. Pero, casi con certeza, las cuatro son falsas. Si usamos el método estilístico y comparativo, todas son buenas, ya que no hay otras con qué compararlas; es quizás un buen ejemplo de una falsificación sin bibliografía, sin precedentes, sin basarse en algo que se copiaba bien o mal, lo que nos permitiría rastrear de dónde tomaron la idea quienes las hicieron, como se hace habitualmente. Casi siempre el falsificador se basa en algo –un dibujo, una foto, una pieza de museo–; esta vez no, y ahí fue donde hizo su creación genial: se le ocurrió hacer algo que *es posible* que hubiera existido. Esto fue lo que les sucedió a muchos que no usaron referencias con respecto a nada preexistente, como Brígido Lara con algunas de sus grandes figuras cerámicas de Veracruz en la década de 1960, en México; o el pintor Malskat en Alemania, en la Segunda Guerra, al hacer sus frisos del gótico temprano y otros similares que ha habido en la historia.

Hay otro caso que vale la pena relatar, ya que, pese al siglo de polémicas, aún no hay un acuerdo al respecto, y si bien hubo varios que parecieron definitivos, uno tras otro fueron científicamente demolidos. Se trata de la piedra de Kensington, en Estados Unidos, y si bien se sale geográficamente de nuestra área de estudio, es enri-

[41] Esther Pastory, "Three Aztec Mask of the God Rape", en E. Benson y E. Boone (ed.), *Falsifications and Misreconstructions of Precolumbian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 37-50.

quecedor reseñarla. Fue descubierta por un granjero de Minnesota en 1898, quien la mostró a un interesado en esos temas; ambos eran nórdicos, la inscripción estaba escrita con runas nórdicas y por cierto la zona era de asentamientos noruegos y suecos, cosa muy común en esos tiempos. A partir de entonces, la piedra se hizo muy famosa, ya que planteaba con seriedad la presencia de viajeros vikingos en el siglo XIV; uno tras otro la estudiaron desde docenas de puntos de vista diferentes, y pasó con éxito todas las pruebas de su tiempo. Incluso se hizo un museo y se transformó en un ícono de la cultura regional. Sin embargo, luego fueron surgiendo estudios que plantearon que esas letras no se habían usado en aquellos años, que la inscripción era apócrifa, que había contradicciones lingüísticas, que las marcas del cincel mostraban al menos dos manos diferentes, y así al infinito. El resultado: hacia la década de 1980 se descubrió que todo era falso y que se había hecho para demostrar que la presencia nórdica en la región tenía derechos propios.

Sin embargo, todo eso se derrumbó cuando alguien, sin prejuicios, inició nuevos estudios y demostró que sí era original, que cuando se hicieron las investigaciones lingüísticas se desconocía la fecha en que algunas letras habían realmente aparecido, que los giros idiomáticos eran correctos, y así se fue corroborando uno tras otro cada uno de los aspectos cuestionados. Y si bien en 1991 un serio investigador de Harvard se tomó todo a risa, hoy, tras el libro liminar de Alice Kehoe, no hay dudas de que la piedra es auténtica.[42] Veremos qué sucede, si lo hay, tras el próximo estudio.

[42] Véanse al respecto Stephens Williams, *Fantastic Archaeology, The Wild side of North-American Prehistory*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1991 y Alice Beck Kehoe, *The Kensington Runestone: Approaching a Research Question Holistically*, Long Grove, Waveland Press, 2005. En este volumen se reúne una enorme bibliografía sobre el tema, imposible de citar completa aquí. Entre los más razonables, pueden verse: Theodore Blegen, *The Kensington Rune Stone*, Saint Paul, Minnesotta Historical Society, 1968; Robert Hall, *The Kensington Rune-Stone is Genuine*, Columbia, Hornbeam Press, 1982; y más reciente, su *The Kensington Rune-Stone: Authentic and Important*, Lake Bluff, Júpiter Press, 1995; Eric Wahlgreen, *The Kensington Stone: A Mystery Solved*, Madison, Unversity of Wisconsin Press, 1958.

Ocurrió también que muchos de quienes atacaron la veracidad de la piedra lo hicieron durante los años de la Segunda Guerra Mundial, o poco después, acusando de nazis y germanófilos a quienes sostenían la postura opuesta, lo que tiñó la ciencia de política y oscureció el panorama. Es cierto que muchas veces estos motivos llevaron a aseverar que algo era verdadero para exaltar ideas o nacionalidades, pero en este caso el argumento no fue válido.

Cuando los horrores de la guerra entre la Argentina, Brasil y Paraguay estaban aún vivos, uno de los ideólogos del expansionismo argentino, Estanislao Zevallos, logró obtener los huesos del ex presidente del país vecino y perdedor de la contienda, el discutido José Gaspar de Francia, y los donó en julio de 1890 al Museo Histórico Nacional en Buenos Aires. Los había recibido de manos de Honorio Leguizamón, a quien tampoco podemos poner en dudas, y él de Carlos Loáizaga. Ante el escándalo suscitado, Félix Outes hizo el estudio osteológico y mostró que eran los huesos de una mujer y de tres niños. Sean o no verdaderos, los huesos siguen guardados en el museo. El argumento siempre es el mismo: todos eran prohombres intachables, nadie podía haber mentido... Pero así fue.

En la Argentina, la actitud de tomarse a risa este problema ha sido una constante, y parte de la bibliografía existente así lo demuestra. El primer artículo sobre el tema lo escribió el padre Grenón.[43] En él hacía referencia al retrato de una monja –lo analizaremos más adelante–, realizado en plena década de 1940, y si bien entiende por qué fue falsificado, no muestra más que una simple curiosidad por el hecho. Desde allí hasta 1982, no se volvió a publicar un libro sobre el tema, y éste ni siquiera estaba realmente dedicado al asunto sino tangencialmente y desde el punto de vista policial.[44]

[43] Juan Grenón, *Una falsía pictórica*, Córdoba, 1958.

[44] Ricardo Ragendorfer, *Robo y falsificación de obras de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992.

El primer libro que se editó y circuló en español en el país fue el de Pablo Eudel, *La falsificación de antigüedades y obras de arte*, traducido en 1947, y en 1959 se tradujo e imprimió el libro de Fritz Mendax, *El mundo de los falsificadores*, dos textos anecdóticos que, si bien causan gran simpatía, están escritos con muy poca seriedad: nuestro continente no ocupa más de tres tristes páginas en cada uno.[45] Del mismo tono es el de Frank Arnau, *El arte de falsificar el arte: 3000 años de fraudes en el comercio de antigüedades* de 1960, y absurdamente allí se acaba la bibliografía en español difundida en este país.[46] Y resulta no poco llamativo, ya que en España la bibliografía no es parca. Posiblemente, el país que históricamente más publicó sobre el tema haya sido Alemania, aunque estos libros no llegan a la Argentina ni llegaron jamás, salvo alguna honrosa y ya citada excepción; en los últimos años también Estados Unidos ha publicado bastante, debido a las enormes presiones internacionales sobre los museos y por la compra masiva de obras del Tercer Mundo.

Después de todo, a pocos les interesa contar que en su museo se encontró algo que no es auténtico y costó millones adquirirlo. ¿Cuánto hubiera pagado el British Museum para que nunca se supiera que el *Sarcófago* de Cerveteri era falso, hecho por la familia Pinelli en 1936, que las inscripciones habían sido simplemente copias de otro existente en el Louvre y que por años y años nadie se dio cuenta? Hoy, además de figurar en los libros sobre los etruscos, descansa a media luz en un sótano del museo. Pero la historia puede ser peor: el Louvre en realidad contrató a varios canteros para restaurar otra tumba etrusca maravillosa y auténtica que habían comprado; los artesanos aprendieron rápidamente e hicieron otra que le vendieron en 1873 al British Museum y se expuso en 1961

[45] Pablo Eudel, *La falsificación de antigüedades y obras de arte*, Buenos Aires, Centurion, 1947; Fritz Mendax, *El mundo de los falsificadores*, Buenos Aires, Peuser, 1959.

[46] Frank Arnau, *op. cit.*

ya como una gran falsificación. Lo simpático es que en 1914 tres personas en Italia, dos que ya se dedicaban a arreglar y reconstruir piezas antiguas y un amigo, decidieron hacer una gran falsificación, de escala inusitada: comenzaron a trabajar en tres enormes guerreros, de hasta 1,50 metros de alto, en cerámica. Para la cabeza de uno, se basaron en una del Metropolitan Museum; para el cuerpo de otra, en una figura en Berlín; pero obviamente evitaron copiar del sarcófago etrusco que sabían falso por haberlo hecho su propia familia. Luego de terminadas las tres estatuas, las rompieron en fragmentos, ya que no tenían hornos del tamaño de los antiguos, y cubrieron todo con el típico esmalte negro, del que, supuestamente, no se descubriría su factura hasta 1942. El museo construyó un ala especial para albergarlos, los restauró con todo detalle y sin duda fueron por muchos años lo mejor de ese arte que se conocía; hasta que en 1961 un historiador del arte retirado contactó a uno de los sobrevivientes del grupo y logró que declarara la verdad; es más, aún guardaba en su estudio un pulgar que se habían olvidado.[47] El museo no sólo se sorprendió, sino que entendió por qué los estudios químicos de la composición del esmalte mostraban la presencia de dióxido de manganeso, desconocido en la antigüedad. Por cierto, fue la primera pieza que el Metropolitan aceptó públicamente como falsa en sus colecciones. Hoy, por suerte, el arte etrusco es de los que más bibliografía ha producido sobre este tema, no sólo por el escándalo descrito, sino también por los altos valores de mercado que tienen.[48]

Y ya que estamos en Italia, recordemos que si bien el clásico Séneca decía que "el culpable es quien se lleva el dinero", no siempre es así; tal como hemos visto y seguiremos viendo, e incluso a

[47] Se trata de Harold W. Parsons. Sobre la denuncia, véase "Fallen Warriors", *Time*, 24 de febrero de 1961.

[48] Marina Martelli, "Etruscan Forgeries", en *The Dictionary of Art*, vol. X, Nueva York, 1966, pp. 638-640; M. Pallontino, "Il problema della falsificacioni d'arte etrusca di fronte alla critica", en *Saggi di antichitá*, vol. III, Roma, 1979, pp. 1181-1192; Dietrich von Bothmer y Joseph Noble, *An Inquiry Into the Forgery of the Etruscan Terracotta Warriors*, vol. 11, Nueva York, Metropolitan Museum of Art Papers, 1961.

veces ni siquiera el tema es el dinero, porque siguen abiertas muchas preguntas, como cuál es la relación entre el precio del arte auténtico y el de la falsificación. Quienes han sostenido la postura delictual han tendido a pensar que el incremento de lo falso es directamente proporcional al valor de las obras y al crecimiento del mercado, pero ya vimos que no sólo se falsifica el arte caro, y si bien generalmente hay una intención económica, ésos son los casos más conocidos. Existen aseveraciones contundentes acerca de que "el surgimiento de falsificaciones y engaños en el mercado de arte fluctúa con los ciclos de los precios y los gustos", y es posible que así sea en algunos momentos y lugares, al igual que "las falsificaciones se hacen también más comunes cuando la demanda por arte supera la oferta".[49] Y citemos a otro autor más que conocido:

> Cuando la oferta de un artículo no puede satisfacer su demanda, el objeto se transforma en caro y es imitado, por honestas o deshonestas razones. Esto es particularmente verdad con las obras de arte antiguo o las artesanías, en que la oferta es aleatoria. La rareza de esos objetos y los altos precios pagados por lo que hay en el mercado impulsa la producción de copias y falsificaciones.[50]

Pero pese a esas lecciones de capitalismo escolar, lo que sí es cierto es que hasta ahora nadie lo ha demostrado, al menos seriamente. Es decir que no se ha probado que el crecimiento sea siquiera paralelo a las oscilaciones del mercado, menos aún en países que ni siquiera tienen mercado o donde el tema estaba instalado incluso antes de tenerlo, o donde las obras auténticas y los objetos originales existen en cantidades aún no agotadas y se obtienen por precios bajos. Esto se relaciona con las grandes preguntas que se hace el lego sobre el valor del arte: quién le pone precio a las obras, cómo

[49] Véase John Conklin, *op. cit.*

[50] Andrés Arvid, "Deeds and Misdeeds in Classic Art and Antiquieties", en *Studies in Mediterranean Archaeology*, vol. 36, Partille, Suecia, 1985.

operan los mercados, cómo se produce la transferencia de bienes entre países compradores y países exportadores, los grandes remates y otros muchos temas sobre los que, si bien hay bibliografía, siempre dejan aristas agudas sin tocar. Si no, ¿cómo es posible que en los grandes y millonarios remates de arte se compren cuadros por teléfono?[51]

Continuar con estos temas implica introducirnos en una de las más recientes polémicas: la limpieza de los cuadros o de las esculturas, es decir, el retiro de la pátina que les ha dado el tiempo. Esto es una rutina desde hace siglos, una necesidad para que la obra luzca en todo su esplendor original. Sin embargo, ha surgido una nueva teoría desde los centros especializados que indica que esto representa una alteración grave en la obra, pues se le introduce un cambio al destruirse la capa superior, por lo que se pierde originalidad. El eje de la discusión se centró en que la limpieza introduce cambios materiales y visuales por la destrucción de la superficie.

Si bien históricamente la limpieza ha sido considerada como una técnica de preservación correcta porque recupera la pureza y logra una renovación, también puede entenderse como parte de las modas higienistas de la era victoriana. Algo así como que la vida es contraria a la muerte. La limpieza era considerada como una acción positiva, al igual que los ideales de democracia, de igualdad y de transparencia: se liberaba la obra de una capa que

[51] Acerca de la historia del precio de una obra, recomendamos el libro de Gerald Reitlinger, quien hizo una evolución de éstos desde el siglo XVIII al XX, mostrando la complejidad de las oscilaciones: *The Economics of Taste*, 3 vols., Londres, Barrie and Rockfill, 1961-1970. Sobre las mafias que operan en los remates, vale la pena disfrutar del libro de Faye Levine, *The Culture Barons*; para los contubernios entre especialistas, existe el libro de Sepp Schuller, *Forgers, Dealers, Experts: Strange Chapter in the History of Art*. Sobre lo mismo, entre remates y traficantes, hay que leer las emocionantes aventuras y denuncias de Peter Watson; para su funcionamiento, a James Brough, y sobre las manipulaciones en los precios, existe el excelente libro de Connie Burnham, *The Art Crisis*. Pese a que en algunos casos estos libros tienen ya unos años de publicados, ninguno de ellos ha perdido su frescura y su valor testimonial.

la oprimía y no la dejaba ser lo que realmente era, se recuperaba su estado originario, su esencia y su virtud, y entonces la limpieza constituía un valor moral. Pero recordemos que los griegos y los romanos no limpiaban sus obras, siempre repintaban con otro color. Fue Filippo Baldinucci, entre 1600 y 1650, quien introdujo las palabras *paterna y pulire*; para la iglesia era normal no limpiar los santos, y muchos de los considerados como santos negros no eran más que portadores de suciedad y humo de vela acumulados por centurias. El siglo XVIII trajo, con la Ilustración, la imposición de limpiar: eran a la vez la racionalidad y la modernidad. En términos políticos, mantener implicaba ser conservador, sostener el Antiguo Régimen, la tradición. Medio siglo más tarde, para el Romanticismo, la pátina, la suciedad y el paso del tiempo observable evocaban sentimientos valiosos, buscados, incluso pintorescos, lo que fue evolucionando desde considerar que de otra manera se destruye el legado del tiempo hasta asimilarlo a la *Decadencia de Occidente* de Spengler.

En 1947 la National Gallery de Londres estableció los primeros estándares internacionales y las primeras normas de limpieza de cuadros, lo que vino junto con la profesionalización del restaurador, ya que antes el tema estaba en manos de los pintores. Desde 1990 la limpieza es considerada como una alteración, a veces necesaria e inevitable, pero como una acción destructora; la limpieza es entendida como una intervención irreversible, por lo tanto excepcional y sujeta a ser discutida, porque la superficie de la obra debe tomarse como un archivo que encierra parte de su historia; se entiende que una obra no limpia vale más que una limpia, que posee integridad; es decir, que presenta más posibilidades para la investigación, para la evocación de valores artísticos pasados y los procesos vividos por la obra de arte. La superficie original no existe por las transformaciones vividas, por lo tanto su recuperación es un mito; no hay "verdad oculta" por recuperar, la realidad es que la limpieza fabrica una nueva superficie. Obviamente, no es falsifica-

ción, aunque algunos así lo consideran, pero este aspecto abre una nueva arista en el tema.[52]

En medio de la observación crítica de este extraño universo, donde parecería que "todo es mentira", como el conocido tango de Discépolo, deberíamos revisar la cuestión terminológica, es decir, el significado de las palabras que estamos usando, porque éstas no son vanas y cada una aporta a nuestra problemática un sentido específico. Y en esto, utilizamos términos que pueden inducir incluso a cuestiones legales, más aun porque justamente varias veces los estudios sobre la materia han sido criticados por las confusiones en que se cae al usar palabras genéricas tales como "falsificación", cuando hay algunas que definen mejor lo que queremos decir.

Debemos comenzar entonces con la palabra *copia*, que implica reproducir, imitar, hacer algo de igual manera, material o técnicamente, para que se asemeje al original. Esto ha sido común en la historia de la humanidad hasta el invento del grabado y luego la fotografía. Cualquier rey mandaba a pintar copias de las obras que le gustaban y que tenían otros reyes o iglesias, y hasta hoy esa práctica forma parte del proceso de aprendizaje de cualquier estudiante de arte. Por eso en la antigüedad no era un delito, ni lo es hoy tampoco; por el contrario, una buena copia tiene su valor de mercado como tal. Por supuesto que muchas de ellas se transforman, por su autor o por terceros, en obras falsas, pero si la intención del autor no fue la de engañar, no es culpable, aunque sí lo es quien la transforma. Y si bien este proceso es tema de largas disquisiciones, es otro tema. La copia no implica un delito; es más, hoy está autorizada por ley, siempre que se acepten ciertas reglas, como ocurre en la música, la edición de libros, los discos, las fotocopias o las citas de poemas o libros en obras de terceros. Esto es lo que habitual-

[52] Manfred Koller, "Surface Cleaning and Conservation", en *Conservation: The GCI Newsletter*, vol. 15, núm. 3, The Getty Conservation Institute, 2000, pp. 5-9.

mente llamamos *reproducción*, sea parcial o total, y hay leyes que la regulan o intentan hacerlo. Como se ha escrito: "La falsificación siempre se inicia como imitación, pero copiar no es falsificar [...] Copiar es parte de la herencia humana".[53]

La *imitación*, muy similar al concepto anterior, es la intención de hacer una obra al estilo o a la manera de otro, pero identificándose el autor. Hay grandes similitudes entre una y otra producción, y se recrean hasta las sensaciones visuales o la atmósfera de la obra original. Según la época, ha sido un accionar alabado o vapuleado, y por supuesto siempre ha habido quien se ha sabido aprovechar de esto. Hay quienes han llamado pastiche a esta práctica artística, aunque la palabra no ha tenido mucho éxito en español.

El *plagio* es la copia o imitación hecha con el sentido opuesto a lo que ocurre con la copia: es apropiarse, habitualmente bajo la firma de una persona, de la obra de otro. El conde de Lautreamont lo dijo de otra manera: "El plagio es necesario. El plagio abraza la frase de un autor, utiliza sus expresiones, borra una falsa idea y la sustituye por otra correcta". Es muy frecuente en la literatura que un autor copie total o parcialmente a otro y ponga su nombre delante; a veces se descubre y otras, no.

La *falsificación* es "un tipo particular de copia" hecha con el objetivo concreto de engañar, con o sin lucro, y puede implicar hasta la copia de la obra completa o de su firma.[54] Es lo más común, ya que intenta pasar algo nuevo por antiguo, o al menos anterior a él, la mayoría de las veces para ganar dinero. Ya vimos algunos casos en que se tuvieron otros objetivos, pero siempre el engaño era una pieza fundamental en la copia de la obra o en agregarle a otra la firma, en la atribución, en la genealogía o en lo que fuese necesario para engañar. Debido a la amplitud del tema, el inglés tiene dos

[53] Adolf Rieth, *op. cit.*, p. 14.

[54] Georges Roque, "Estética de la copia", en *Artes de México*, núm. 28: *La falsificación y sus espejos*, México, 1995, pp. 27-32.

acepciones diferentes para esta palabra, *fake* por una parte y *forgery* por la otra (que no casualmente viene de "forjar", palabra de múltiples acepciones en inglés y en español). El término *fake* se utiliza cuando se trata de un objeto genuino que ha sido alterado, mientras que *forgery* se usa para una creación totalmente nueva. Si bien es una distinción basada en el detalle, no deja de ser significativa.[55] Asimismo, *hoax*, una tercera palabra, implica un engaño, pero en el sentido material, es decir, una superchería, un hecho concreto con afán de engañar, generalmente sin intención económica.

[55] Conran Octopus, *Sotheby's Art and Auction: The Art Market Review 1991-1992*, Nueva York, Rizzoli International Publ., 1992.

II. LA FALSIFICACIÓN COMO TEMA DE ESTUDIO

Para entender el problema de las falsificaciones,
uno debe entender la cultura de lo falso.

OSCAR W. MUSCARELLA,
The lie became great: the forgery of ancient Near Eastern cultures.

EL FINAL DEL SIGLO XX trajo el cierre de la posmodernidad, o al menos eso es lo que se ha consensuado; de todas formas, esta referencia no es significativa en sí misma, sino que creemos que las décadas de 1980 al 2000 significaron un cambio muy profundo al que apenas visualizamos en la manera de entender las partes y los fragmentos de ese pasado, el supuesto final de la historia y el derrumbe de las ideologías, o al menos de algunas de ellas.

Entre los muchos temas que fueron apareciendo durante esos años, el de las falsificaciones en el mundo del arte y de la arqueología apareció cada vez con mayor fuerza; es cierto que se trata de un tema menor ante los grandes problemas sociales, pero de todos modos generó preocupación entre los interesados en él. Sea por el crecimiento exponencial de Internet y el mundo de lo virtual, que nos obligó a vivir en un medio inmaterial y con infinitas posibilidades de reproducir o construir lo inmaterial, o por otras causas que podemos ir analizando, nunca se habían editado tantos libros y menos aún se había abierto el tema de esta manera, ya sea desde los expertos como desde los falsificadores. Ambos "bandos" publicaron lo que sabían; lo mostraron y generaron una situación antes

impensada, que hubiera resultado incluso ridícula: la posibilidad de que la obra auténtica y la falsa coexistan, de que sean parte de la misma cultura, de que pareciera que no puede existir una sin la otra. Incluso hubo quien se enorgulleció de ser un artista que, además de pintar, creaba falsificaciones como pasatiempo, por placer, tal como lo cuenta y lo muestra Antonio Hass en México.[1]

Para quienes imaginaban el problema como algo policial, como delito simple, no tiene sentido que tantos expertos en engañar a gran escala escriban sus memorias, den sus recetas, cuenten sus aventuras y desventuras, logros y fracasos. O algo extraño pasa, o no entendemos nada.

Aun reconociendo que al menos la mitad de todo el arte existente en Occidente –desconozco lo que pasa en Oriente–, de todos los tiempos y las culturas, es falso, prácticamente no hay publicaciones y estudios al respecto, o al menos no ocurre como con otros temas. Otros delitos menores han sido centro de investigaciones por los especialistas, por los abogados, por la ciencia y por el campo de la criminología; en cambio, la falsificación se silencia, se oculta, se desdibuja como si casi no existiera; no se discute en los congresos.

En el año 2002 se publicó un interesante estudio en Estados Unidos donde se cuestionaba el hecho de mantener la visión tradicional, pero reduciéndola como en el siglo XVIII a un tema legal o, peor aun, a la simpleza de lo individual, quitándole toda su complejidad: "Probablemente la mejor explicación de la falta de estudios académicos y controversias en el tema de las réplicas, incluyendo coleccionistas, comerciantes, curadores e investigadores, es que no quieren admitir que han sido engañados".[2] Todo sonaba a la contemporánea y famosa novela de Tom Egeland, en la que decía:

[1] Antonio Hass, "El placer de imitar", en *Artes de México: la falsificación y sus espejos*, núm. 28, 1995, pp. 58 y 59.

[2] Lynn H. Gamble, "Fact or Forgery? Dilemmas in Museum Collections", en *Museum Anthropology*, vol. 25, núm. 2, 2002, pp. 3-20.

> Cuando llegué a la universidad no tardé en aprender que hay ciertas cosas contra las cuales resulta inútil luchar. Los molinos de viento, las fuerzas académicas y las verdades. Los dogmas de la ciencia. No era necesario que lo entendiera ni hacía falta que me gustara. Me di cuenta de que había ciertas cosas que eran más grandes que yo. Y algunas son mayores de lo que puedas imaginar.[3]

Ese estudio demostraba, como lo estaban haciendo otros contemporáneos, que todavía era posible, mediante la observación cuidadosa, comparativa e iconográfica, lograr identificar objetos arqueológicos falsos de la cultura prehispánica del sur de California, que era el ejemplo usado en esa oportunidad. El problema era que se trataba de piezas que estaban en el Museum of American Indian en Nueva York y que habían sido comprados por Heye, quien siempre supo qué comprar y era el fundador del museo, entre 1939 y 1946, época en que nadie sospechaba que pudiera haber falsificadores de esas figuras. Es éste un buen caso donde los expertos habían admitido objetos que mostraban figuras y decoraciones que nunca habían aparecido antes, animales diferentes a todo lo conocido, la creación de nuevas formas inexistentes en ese pueblo, demasiado bien pulidas, adornadas con cuentas de collar originales pegadas con asfalto local. El error –al menos uno de ellos– era que las piezas antiguas no tenían hundidas las cuentas en el material de pegamento, sino que las dejaban flotando para que su adhesión fuese sólo por debajo y no en los lados, además de que antiguamente siempre las colocaban con la curva hacia abajo, no como cosemos nuestros botones ahora. Eran detalles, pero importantes.

Esto, un ejemplo cualquiera, puede servir para mostrar lo lejos que muchos expertos se mantienen de las tesituras recientes, ya que desde 1975 se han estado publicando manuales con el estudio de téc-

[3] Tom Egeland, *Sirkelens End*, Oslo, Aschehoug Bokklubben, 2001 [trad. esp.: Tom Egeland, *El final del círculo*, Barcelona, Circulo de Lectores, 2007].

nicas de identificación y bibliografía de todo tipo sobre cómo actuar en cada caso, la tecnología apropiada y la manera de trabajar iconográfica y estilísticamente; esos pormenores no eran tan ínfimos como para no verlos. Pero para llegar al estado actual del tema tenemos que entender que el problema del universo de lo falso, cualquiera sea la forma que asuma –sea un agregado, una obra completa a nuevo, una mala atribución o cualquiera de la infinitud de casos que hemos visto–, ha ido cambiando en su manera de ser interpretado.

Cuando la sociedad tomó conciencia del problema, alrededor de 1700, se transformó en una cuestión legal: hubiera engaño intencional o no –habría que demostrarlo–, los peritos decidían. ¿Pero qué era un perito? Era un experto, un personaje que por algún motivo tenía conocimientos adecuados y podía dar una opinión valedera. Habitualmente, en esa época eran coleccionistas o comerciantes –o las dos cosas–, que también eran parte de los nacientes museos y colecciones reales. Por eso nada resultaba simple y los métodos usados por los peritos eran de poca calidad para resolver problemas legales: decisiones tomadas por estética, iconografía, conocimientos empíricos sobre cómo pintaba un autor o ligeros datos en la bibliografía que por cierto no eran suficientes. Los objetos eran miles, pero los que sabían sólo eran una docena; los museos compraban enormes cantidades y cada vez estaban más deseosos de encontrar el objeto único, costara lo que costase. Es por eso que se tomaron decisiones como la del cuadro de Holbein, en 1871, mediante una encuesta pública sobre cuál de los dos cuadros que competían era más hermoso, o que opinara un experto que ya estaba ciego. Entonces comenzaron a surgir nuevas posibilidades: que el objeto estuviera en contexto y, por ende, que lo excavase un profesional de esa nueva ciencia, la arqueología, y que los museos tuvieran especialistas que no fueran a su vez coleccionistas o compradores. Y si bien esto llevó a un nuevo cambio entre los siglos XIX y XX, los problemas no eran tan fáciles de resolver: los arqueólogos compraban o simplemente le regalaban

cosas a los amigos –ya veremos muchos casos–; los museos y su público seguían buscando lo extraordinario; la sociedad aceptaba con inocencia supercherías como las de Creta, si venían bien a la historia construida y que necesitaban demostrar, y aquí la *Venus de Milo* vale de ejemplo nuevamente. El tema cumplía entonces una función social.

El siglo XX ha sido en extremo complejo, al menos desde 1910 hasta la década de 1970. Durante esos años todo esto se transformó en una cuestión policial –detectivesca diríamos mejor–, no sólo en lo jurídico o legal; había que investigar cada caso y usar las técnicas más modernas y adecuadas. Influencia del cine o no, igual que en un asesinato o robo y siguiendo el modelo del detective –y/o forense– de Hollywood, nuevos expertos de bata blanca buscarían en cada detalle si un objeto era o no de la época que supuestamente debía ser, y cada desvío de la norma, cada sesgo –por minúsculo que fuera– era una pista que se debía seguir; un pelo de pincel del animal equivocado daba punto final a una obra.

Esta tendencia produjo errores garrafales –y excelentes aciertos–, porque se partía de continuar con las ideas de clasicidad y estilos. Hay ejemplos de objetos provenientes de áreas intermedias, culturas no tan puras, influencias, obras tardías y mal hechas, copias hechas por otros pueblos, contactos, artesanos y artistas viajeros, niños que hicieron cosas para jugar... Un buen ejemplo ha sido la gallina de Teotihuacán, la que, si no hubiese sido encontrada arqueológicamente y con buenos controles, jamás se hubiese creído que era auténtica: tiene todo lo necesario para no serlo y nada para que lo sea; pero es auténtica, y puso en crisis muchas ideas. En síntesis, ya no podemos seguir creyendo que las falsificaciones, como toda obra de su tiempo, llevan su espíritu, sus características de estilo, las que tiempo después pueden ser identificadas de por sí; esto no siempre sucede, y han sobrado ya los ejemplos, por menos que sean. Y los que nunca descubrimos no podemos juzgarlos, pero... ¿cuántos hay?

La nueva manera de pensar llevó a un desarrollo importante de los medios técnicos, lo que es extraordinario: desde la vieja luz negra para destacar repintes y agregados hasta el bombardeo de neutrones por capas estratigráficas, las antiguas radiografías para ver si debajo hay otra cosa y así poder hacer comparaciones, al carbono 14 para fechar restos orgánicos, y en especial la madera de esculturas y marcos, entre otras técnicas. Pero el conocimiento tiene un límite y ya hemos mostrado que la ciencia no ha logrado resolverlo todo; además, no olvidemos que el científico también puede ser un buen falsificador, o viceversa. Quien hizo, si es que se hizo, el *Kouros* de Malibú bien podía darse el lujo de invertir un millón de dólares, ya que los iba a octuplicar si la empresa salía bien o siquiera bastante bien. ¡Y qué no podemos hacer con un millón de dólares!

Este ejemplo sirve ahora para plantear los límites de la tecnología y su anunciado fracaso que abunda en la bibliografía reciente, que tampoco es mucha, por cierto. El uso de técnicas de diverso tipo es fundamental para detectar falsificaciones, es más, gracias a que existen y siguen desarrollándose nuevas técnicas es que se ha logrado detectar muchas, pero el buen ojo y la iconografía, más los conocimientos de la técnica y del estilo, siguen siendo herramientas formidables. La bibliografía de los últimos años ha logrado mostrar cuándo fracasa cada método y cómo, pero a la par que se inventan o descubren nuevas tecnologías se hace lo mismo para engañarlas; incluso hay quienes trabajan en ambos lados. Ya no es un secreto que los mejores virus digitales los hacen los fabricantes de antivirus.[4] El que no haya forma de identificar un mármol y sus eflorescencias es algo que cualquiera que está en el tema sabe, y así hay ejemplos al infinito. Como dice Conklin: "Debido a que

[4] Stanley Margolis, "Authentication Ancient Marble Sculpture", en *Scientific American*, núm. 260, 1989, pp. 104-110; Jerome M. Eisenberg, "The Aethetics of the Forgers: Stylistic Criteria in Ancient art Forgery", en *Minerva*, vol. 3, núm 3, 1992, pp., 10-15; Sylvia Hochfield, "The Mansoor Collection: an Insoluble Controversy?", en *ARTNews*, verano de 1978, pp. 50-57.

los test científicos pueden bien probar si algo es contrahecho, pero no pueden probar que sea auténtico, los expertos deben también usar hoy conocimiento especializado y académico para descubrir engaños y falsos".[5]

Eso mismo pasa con las copias romanas, de las que miles de ellas fueron hechas durante siglos a partir de originales griegos conocidos o no ahora; en 1830 un bronce excelente fue sacado del agua en Populonia por un pescador que lo vendió al Louvre cuatro años más tarde, y así se lo conoce como el *Apolo del Piombino* –la localidad del pescador–; una inscripción griega en su pierna indicaba que era botín de guerra y estaba dedicado a ese dios. El modelado y la escritura en la tradición dórica revelaban que era del siglo IX a. C. y proveniente de una colonia. Pero en 1967 dos expertos lograron demostrar que había sido hecha en el siglo I d. C. por dos griegos que habían puesto su nombre en una tableta de madera en el interior, y que la habían realizado en un estilo anterior para venderla. Al tener una inscripción mentirosa, ¿no deberíamos llamarla "una simple falsificación antigua"? Pero, para nuestro saber actual, sigue siendo un original griego, tardío pero auténtico. Lo que prima no es lo que se hizo en el momento, sino nuestra mirada actual. Es decir, diga lo que diga la ciencia, igual ubicamos donde queremos una obra. Y esto en parte también se debe a los innumerables errores producidos por la expertización, la que, si bien va ajustando sus técnicas y métodos, tiene una historia plagada de problemas.

Podríamos recordar los mármoles de la Gliptoteca de Ny Carlsberg, respecto a los cuales jamás hubo acuerdo; o el enorme bronce que el Metropolitan compró en 1923, hasta que en 1956 se encontraron tras una mirada cuidadosa las marcas del fundido. O las cientos de piezas que, al no ser de épocas clásicas, hacen imposible su exacta ubicación, sea cual fuere su cultura. En el caso del Me-

[5] John Conklin, *Art Crime*, Wesport, Praeger and Co., 1994, p. 32.

diterráneo, los griegos tuvieron escuelas en Asia Menor: los galos, los escitas, los íberos, los tracios y tantos otros grupos que tenían algún tipo de influencia con la realización de obras estilísticamente híbridas, donde nuestros conocimientos hacen agua por doquier. Por eso el caso de Israel Rucomovsky y su Tiara de Saitafernes –un gorro de oro puro con relieves en toda su superficie de una cultura antigua recién descubierta–. ¿Quién era experto en arte escita en ese momento? La genialidad del plagiario fue no sólo usar el oro en cantidad, sino también buscar una iconografía aún poco conocida. ¿Acaso no se usa el mismo truco para otras culturas? En Guatemala es muy difícil –aunque no imposible– realizar un buen engaño con cerámica pintada maya; pero cuando viene de más allá de la frontera, de Honduras o El Salvador, todo es diferente.

Es por ello que Oscar Muscarella sostiene que es necesario cortar de raíz el tema atacando la base, es decir, las compras de antigüedades. Su postura es que, en la arqueología y en la historia del arte del pasado, salvo lo que es excavado, lo demás no puede ni debe ser tomado en cuenta ni analizado; a menos que algo pruebe que es auténtico, todo debe ser asumido como falso.[6] Puede parecer radical, y lo es, casi fundamentalista, pero logró descubrir cientos y cientos de falsificaciones en los mejores museos. Sin embargo, pese a todos los esfuerzos hechos por los museos, las instituciones y los coleccionistas para evitar las compras, para mejorar la acción policial y aduanera, para dar información al público y para evitar el tráfico ilícito, las falsificaciones aumentan de manera geométrica. Lo mismo sucede con el tráfico ilegal.

Quizá fue por eso que, a partir del final del siglo XX, comenzó una nueva manera de ver el tema: la llamada *cultura de lo falso*, que intentaba entender las falsificaciones desde dentro del sistema y no

[6] El primer artículo de esta nueva mirada sobre la arqueología se inició con K. Butcher y David Gill, "The Director, the Dealer, the Goddess and her Champions: The Acquisition of the Fitzwilliam Goddess", en *American Journal of Archaelogy*, vol. 97, 1993, pp. 383-401.

desde afuera. En este sentido, los esfuerzos de treinta años de Muscarella desde el Metropolitan Museum y de sus discípulos fueron fundamentales. Tras algunos artículos que criticaban duramente lo que se llama *arqueología del bazar*, fundada en compras y no en excavaciones, comenzaron a publicarse libros que, desde diferentes ángulos, atacaban el tema de la falsificación con una honradez nunca vista: denunciando casos, nombres, precios y todo lo que nunca se había dicho y menos publicado. Se comenzaba a pensar que, si una pieza no fue excavada y tiene una genealogía siquiera dudosa, lo más probable es que también lo fuera. Asimismo, se abrió la aparatosa técnica usada en ambos bandos, que iba de la densitometría a la espectometría de rayos X, los microscopios de escaneo electrónico para analizar craquelados, el microscopio estéreo, los estudios de corrosión y todo lo que contribuyera a la idea de que había que demostrar la autenticidad y no la falsedad de una obra; nuevamente algo debía ser auténtico o falso, no podía ni debía quedar a medias y, si quedaba etiquetado como "dudoso", caía en el campo de lo falso hasta que se demostrara lo contrario. Como señaló Muscarella: "Para hablar con exactitud, no es tanto que todos los objetos no excavados deben ser considerados culpables (es decir, falsos) hasta probar ser inocentes, sino más bien que todo objeto no excavado no puede automáticamente ser considerado inocente".[7]

Esta verdad de Perogrullo era un ataque muy serio al *establishment* del arte. En 1995 se ofreció en Nara una conferencia mundial –luego publicada– sobre autenticidad del arte y el Kouros de Malibú produjo decenas de escritos especializados dados a luz públicamente por sus mismos discutidos propietarios.[8]

[7] Oscar Muscarella, *The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures*, Groningen, Styx Publications, 2000, p. 17.

[8] Knut E. Larsen (ed.), *Proceedings of the Nara Conference on Authenticity*, Nara, UNESCO, 1995; sugerimos la lectura de "Inder K. Bhatnagr Some Thoughts on Fakes and Forger". pp. 271-274.

Por suerte, para América Latina se había dado un paso antes: el simposio en 1978 de Dumbarton Oaks, donde se reunieron expertos de todo el continente para presentar casos concretos y soluciones específicas –tímidamente las más de las veces–, le abrió los ojos a muchos, aunque la falta de un posicionamiento conceptual aún se hacía notar.[9] Esto fue seguido varios años después, en 1995, por la revista *Artes de México*, dedicada al tema, aunque con una mirada clara de anticuario y de colección: la de quien se siente timado, aunque se maravilla ante lo que encuentra.

El trabajo de Muscarella alentó a muchos y la publicación de su libro *The lie became great*, con un catálogo de mil objetos falsos de primer orden en museos calificados, generó enormes polémicas y creó el nuevo paradigma ya citado de que todo objeto antiguo para ser aceptado primero debía demostrar que era original; ya no al revés, es decir, tratar de probar si era falso.[10] Esto no es algo simple, pero realmente ha hecho avanzar enormemente los estudios en la materia al establecer el principio de que todo es falso a menos que se pruebe lo contrario, o que haya sido excavado arqueológicamente. Se asumía que era verdad lo que había dicho Tom Hoving, que de esto sabía mucho, mientras era director del Metropolitan Museum: "Más del 60% de todo lo que he examinado no era al menos lo que se presumía que debía ser" –aunque no era necesariamente falso–.[11] Y si bien ha sido altamente criticado hasta por los mismos arqueólogos, el aporte de Muscarella es considerado como una nueva mirada, aceptando en forma abierta que la mayor parte de nuestra historia ha sido construida sobre objetos no auténticos.[12] Ya no era cuestión de echarle simplemente la culpa a los museos y a los coleccionistas, sino que era la manera de encarar el tema la que

[9] Elizabeth Benson y E. Boone (ed.), *Falsifications and Misreconstructions on Precolumbian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982.

[10] Oscar Muscarella, *op. cit.*

[11] Thomas Hoving, "The Forgery Boom", en *Connoisseur*, noviembre de 1986, p. 41.

[12] Sobre el cuestionamiento de los arqueólogos, véase Ellen Herscher, "Scourge of the Forgery Culture", en *Archaeology*, enero-febrero de 2001, pp. 61-66.

estaba equivocada. Y eso fue mucho decir. Por supuesto, para sostener esto se publicaron docenas de casos, incluyendo un número especial de la revista *Archaeology* y otro de *Source* durante los años 2000 y 2001. El mismo Muscarella escribió:

> en el año 2000 la arqueología y el público se enfrentaron a la realidad de que existen miles de falsificaciones de arte antiguo y antigüedades en museos y colecciones privadas de todo el mundo. Muchos aún siguen siendo protegidos o resultan no estudiables. Los problemas históricos y culturales que estas falsificaciones generan no son realmente apreciados por muchos estudiosos. Y la cultura de lo falso que produjo su nacimiento y desarrollo continúa clandestinamente haciéndolo.[13]

Durante los diez años en que se publicaron las biografías completas de Elmyr de Hory, Eric Hebborn y de Hans van Meegeren, se hicieron exposiciones sistemáticas de obras falsas para que el gran público las conociera y se aceptó el límite de la ciencia.[14] Por esa época, los falsificadores hicieron público su trabajo, y el caso que puso en evidencia los cambios que se estaban dando fue justamente el asesinato de Hebborn, tras difundirse sus fórmulas y secretos. Un caso final: cuando el Museo Real de Ontario se enteró en 1997 de que buena parte de sus urnas zapotecas mexicanas eran falsas, a pesar de que las habían comprado al inicio del siglo XX, gracias a la termoluminiscencia y los estudios iconográficos aplicados juntos, las retiró y las puso a la venta al precio de una simple copia. Por suerte, un par de años más tarde entendió el error y guardó las que quedaban. Era un buen ejemplo, entre una y otra postura, de lo que estaba cambiando con el fin de siglo; se las necesitaba no sólo como historia del museo, sino para procesar experiencias, además de que si alguien las

[13] Oscar W. Muscarella, "Introduction", en *Source*, vol. XX, núm. 1, 2000.

[14] Gianni Mazzoni, *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, 2004. Véase también el libro editado para el evento de la muestra.

compraba podía volver a hacerlas circular; si los habían engañado a ellos, bien podían hacerlo con otros, y además ya tenían un siglo. En lugar de guardarlas y esconderlas –o sacárselas de encima–, había que publicarlas y exhibirlas; en vez de "matar al mensajero" que hacía la denuncia, había que agradecérselo.

Esto, que parece tan simple, había sido discutido por Ramón Mena y Leopoldo Batres en 1909, en México, y produjo la organización de la primera exhibición de objetos falsos del continente, la que poco más tarde fue levantada. Aún no se había entendido la lección y se optaba por ocultar en lugar de enseñar. Para algunos, esta actitud, ahora ligeramente modificada, de no mostrar o no aceptar del todo que habían sido engañados, es una manera de mantener funcionando el sistema de compras por los museos. Es decir, a muchos curadores, y más aún a los directores de museos, no les debe causar gracia esto, aunque no puedan evitarlo.

La cara contraria de este fenómeno en nuestra sociedad de lo volátil es el plagio sistemático e Internet libre, en donde el autor no tiene derechos editoriales: si la cultura es para todos, ¿de qué vive el autor? Lo mismo sucede con las editoriales, imprentas y librerías. Para algunos, reproducir sin pagar es un derecho; para otros, plagiar es un delito. Hay quien cree que no hay modo de evitar el plagio y la falsificación, mientras que para otros es una forma de la libertad; sólo para los menos es un futuro inevitable.

Si fuese posible resumir el estado actual, habría que señalar que se está comenzando a tratar la cultura de la falsificación como el resultado evidente de la construcción de la sociedad burguesa y del capitalismo: el saqueo al igual que la falsificación no son sólo un delito –quizás el libro *Art Crime* haya sido el último de su serie, y el más inteligente–, sino también una manera de mantener dentro del mercado objetos que, de otra forma, saldrían de él, al entrar en museos públicos o colecciones estatales inamovibles. Si se trata de una sociedad capitalista, la conservación en manos estatales ha sido siempre una contradicción difícil de resolver, y lo sigue siendo; sobre todo en

los países del Tercer Mundo. Es una herencia del siglo XVIII, del Antiguo Régimen, reelaborada por la Ilustración, que creó los museos, y que llega hasta el siglo XXI como tema pendiente de reflexiones más profundas. Marshall Berman sostenía, hace ya bastante tiempo, que la burguesía no podía existir sin destruir, que no era factible su existencia con unicidades y excepciones –es decir, conservar algunos objetos u obras–, ya que era en sí misma la sociedad del cambio y de la transformación. Citando a Marx insiste en que

> todo lo que la burguesía construye es construido para ser destruido. [...] los pueblos y las ciudades, las regiones y hasta las naciones que los albergan, todo está hecho para ser destruido mañana, aplastado, desgarrado, pulverizado o disuelto, para poder ser reciclado o reemplazado a la semana siguiente, para que todo el proceso recomience una y otra vez, es de esperar que para siempre, en formas cada vez más rentables. El patetismo de todos los monumentos burgueses es que su fuerza material y su solidez no significan nada en realidad, no soportan ningún peso, son batidos como débiles juncos por las mismas fuerzas del desarrollo capitalista que exaltan. Hasta las construcciones burguesas más hermosas e impresionantes, y las obras públicas, son desechables, capitalizadas para una rápida depreciación y planificadas para quedar obsoletas.[15]

Así, la revolución permanente del marxismo y el progreso infinito del capitalismo se unen en un final que crea y destruye de manera perpetua, constante, a cargo de "la clase dominante más violentamente destructiva de la historia", para decirlo con sus palabras. Por eso Berman entiende la contradicción entre los "fanáticos de la autopista" como modelo de desarrollo social y la idea de conservar un patrimonio histórico, porque para muchos oponerse al cambio era ser conservador, políticamente hablando. La cultura

[15] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 146.

de lo falso, en última instancia, ayuda al proceso de destrucción que la propia burguesía necesita para subsistir. Si ser moderno es renegar del pasado, si ser de vanguardia es olvidar o borrar el pasado y en especial sus íconos, es que queremos vivir en un presente eterno. Es cierto que las crisis de la misma burguesía la hicieron recapacitar y la generación de 1970 vio surgir, en el mismo seno de los países más capitalistas, el gran movimiento de preservación patrimonial, el consumo de los museos y el turismo cultural, incluso la recuperación y el estudio de la vida doméstica y cotidiana. El tiempo ha llevado a entender que se necesitan soportes firmes para construir el futuro, recuperar las identidades étnicas –no para vender exotismo al turismo– y procesar la discriminación; y, según Marshal Berman, para construir una nueva sociedad. Incluso, tras la posmodernidad, hay que mantener vivos los lazos que nos atan a las modernidades del pasado. Y la cultura de lo falso, que él solo entrevió, es un ejemplo más que nos muestra que el problema no es sólo policial: lo falso es inherente al modelo de sociedad que hemos construido durante los últimos quinientos años. Es parte de nosotros mismos, está dentro de nosotros, y va a ser muy difícil liberarse de ella, si acaso realmente se desea o se puede hacerlo.

Hay varias líneas de búsqueda teórica, conceptual, que los investigadores han profundizado, tales como: "La obstinada pregunta acerca de si hay una diferencia estética entre una falsificación engañosa y una obra original constituye un desafío para la premisa fundamental de la que dependen la función misma del coleccionista, del museo y del historiador del arte".[16] Y esto es así porque si desde la estética no hay diferencia alguna, es más, si original y falso son obras intercambiables al ojo, la decisión sobre su originalidad lleva hacia un campo diferente del de la estética, o incluso el arte

[16] Nelson Goodman, "Arte y autenticidad", en *Ensayos*, núm. 5, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998-1999, p. 21.

cae en la ciencia pura, en lo que es invisible al ojo humano. Por ende, ¿la ciencia le da un valor agregado de conocimiento o nos dice qué es bello y qué no? O definimos la obra por su proceso de producción –y ahí entrarían los factores extra estéticos–, o se pone en crisis buena parte de la tradición estética de mirar la obra de arte, sobre lo que tanto se ha escrito.

¿Deberíamos observar más hacia las artes en las cuales lo falso casi no existe, como en la música y las artes performativas? Mozart pudo escribir música en una hoja, o Shakespeare un poema en un papel, y ésos son originales; pero hay miles de copias, transcripciones, traducciones, reinterpretaciones, obras hechas basándose en ellas, versiones modernas y al infinito. Y no hay plagio, hay condiciones legales para hacerlo y son claras. Para el músico que interpreta a Mozart, su partitura impresa ayer, en cuanto productora de sonidos, si está bien copiada, no es diferente al original; justamente el reproducir hasta la última nota es lo que le da valor. Por supuesto que no es igual que la interprete un violinista experto con un Stradivarius que un joven que se inicia; sonará diferente, pero es la interpretación la que falla, la que es disímil, no la música escrita. Podemos leer un libro de mil maneras diferentes, interpretarlo de muchas formas en cualquiera de las mil ediciones, pero el libro de Shakespeare es el mismo.

Nelson Goodman sostiene que la diferencia entre la música y la pintura radica en que ésta se hace en una etapa –se pinta un cuadro– y aquélla en dos –se escribe música para ser interpretada–, y eso permite salvar la falsificación, tema que no deja de ser intrigante.[17] Como conclusión, entonces, volvemos a la definición misma: aunque suene raro, una obra de arte debería definirse por su proceso de producción; si tiene lo exigido, es auténtica; si no, no lo es. Esto nos lleva a un planteo ya viejo, formulado por una periodista: "Si una falsificación es tan experta que, después del más

[17] *Ibid.*, p. 18.

completo y fiable examen, su autenticidad todavía puede ponerse en duda (sin demostrarse), ¿es o no es una obra de arte tan buena como si fuera unívocamente auténtica?".[18] Es indudable que el antiguo, muy antiguo tema de la idea griega de que los objetos son una copia siempre imperfecta de una idea perfecta encaja bien con esto. Tal como lo expresó Gerardo Ochoa Sandy, "el carácter irrepetible de la obra de arte acabaría por ser una esperanza vana".[19] Y llegando al límite, parecería que el chiste de Martín Caparrós puede estar más cerca de la verdad de lo que parece:

> Lo único que digo es que hay una injusticia terrible en todo esto. Usted sabe que un artista que copia es más hábil que el copiado. El artista copiado no ha hecho más que dar libertad a sus instintos: hace lo que le sale, lo que puede. En cambio el que copia se esfuerza, se tuerce para hacer lo que el otro hizo sin querer. Lo que en uno fue naturaleza en el otro es arte. Y estábamos hablando de arte, si he entendido bien.[20]

Esta cita refuta ciertas opiniones instaladas como verdades incuestionables hasta hace muy poco tiempo. Vale la pena recordar que dos de los principios universales de la falsificación que la bibliografía siempre ha asumido son que el falsificador no tiene capacidad creativa propia, por lo que siempre hace referencia a modelos preexistentes accesibles, es decir, a fuentes de diverso tipo –museos, colecciones, bibliografía, fotos, objetos excavados–; y que si tiene creatividad, es aún peor porque introduce cosas que, por desconocer la iconografía, son fáciles de detectar. Esto es cierto en la mayor parte de los casos conocidos, pero no en todos, y seguramente podemos suponer que si las cosas fueran tan simples, es decir

[18] Aline Saarinem, "The Art of Collecting", en *New York Times Book Review*, Nueva York, 30 de julio de 1961, p. 14.

[19] Gerardo Ochoa Sandy, "Elogio y condena del falsificador", en *Artes de México: la falsificación y sus espejos*, núm. 28, 1995, p. 49.

[20] Martín Caparrós, *Valfierno*, Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 46.

que se redujera a averiguar la fuente documental de inspiración, no habría la cantidad casi imposible de detectar de obras falsas.

Rieth ha sostenido: "Afortunadamente cada falsificador comete errores y está probado una y otra vez que jamás es un maestro de su materia. Los falsificadores son raramente expertos de verdad. Pero a veces es el experto mismo quien le da reconocimiento y fama al falsificador". Sin embargo, esto no es del todo cierto, aunque muchos lo quisieran, ya que todo es muchísimo más complejo.[21] Otros lo expresaron de manera más amplia: "los artistas son gente de su propio tiempo por lo que crear en base a un estilo anterior es inconsistente".[22] Pero, en realidad, fue siempre una manera de ver –y minimizar– el problema. Por supuesto hablamos de las falsificaciones en serio, no de las simples copias o trabajos de aficionado. Si no fuera así, no hubiéramos discutido tanto a Dossenna, Malskat, Lara, Van Meegeren, Hebborn, Wacker y tantos otros que ni siquiera conocemos o llegaremos a conocer. Es cierto que la mayoría de los casos son objetos simples hechos por gente de bajos recursos económicos que se basan en el acceso a bibliografía para poder copiar, es decir, en libros o revistas donde hay ilustraciones de algún tipo, desde grabados antiguos a buenas fotos color, de donde se toman formas, posturas, rostros, elementos representativos y colores, a veces se los copia y a veces se los mezcla. Y cuando lo que había eran simples grabados poco claros, los resultados eran peores de los que son hoy en día, pues ahora hay buenas ilustraciones. Un ejemplo de esto es el caso español de los hallazgos de La Alcudia: la *Dama de Elche* resultó magnífica como creación nueva, mientras que su cercano *Guerrero ibérico*, al ser una copia basada en un grabado, fue horrendo y obvio. Es por eso que el avance de la fotografía ha sido de gran utilidad para esto y prácticamente nos permite asumir que no hay copias fidedignas

[21] Adolf Rieth, *Archaeological Fakes*, Londres, Barrie & Jenkins, 1970, p. 27.
[22] John Conklin, *op. cit.*, p. 126.

antes de ella, o al menos eso dificultaba la posibilidad de hacerlas sin la información suficiente si no eran creación nueva. Es cierto que una falsificación, sea del tipo que fuere, casi nunca es producto de la imaginación de su autor; el problema surge cuando sí lo es.[23]

Es por ello que, como describiremos luego, se han hecho falsos de falsos, como el caso de los ladrillos de Palenque exhibidos en España, en 1892, los que, como habían sido publicados a gran tamaño y calidad cuando se los creyó auténticos, otros los tomaron de modelo y cayeron en un error sobre otro error. Luego veremos las urnas de Oaxaca y cómo ha sido posible ir rastreando el origen de los elementos que hoy permiten identificarlas: lo que era un collar pasó a ser un tocado, luego una vestimenta. Pero ésos son los casos sencillos, aunque no sea tan simple detectarlos pese a su obviedad; parece verdad que a veces los falsarios no leen los diarios.

Regresando al tema, las primeras ilustraciones en el siglo XIX eran simples grabados, a veces elementales, que reproducían los rasgos básicos de un objeto, incluso mal atribuidos o hasta falsos. Las denuncias de William Holmes en México a finales del siglo XIX se basaron en que las fuentes de las que copiaban eran de mala calidad: hacer un azteca en posición recostada, como un griego comiendo, era absurdo. Pero la introducción masiva del linotipo, luego de la fotografía en blanco y negro, y después del color, más las mejorías en la definición del grano y la calidad del papel, llevaron de inmediato a tener mejores fuentes documentales en las cuales basarse. Era cada vez más sencillo copiar: se compraba el libro o se iba al museo a tomar fotos, y a trabajar; o el comerciante le enviaba fotos de colecciones privadas no conocidas. Pero, por supuesto, hablamos de los casos simples, de los copistas.

[23] Es imprescindible continuar los estudios en este tema, organizando archivos documentales completos para entender qué se sabía y qué no se sabía en cada época. Véase Daniel Schávelzon y Jorge Tomasi, *La imagen de América: los dibujos de Francisco Mujica Diez de Bonilla*, Buenos Aires, FAMSI y Fundación Ceppa, 2005.

Tenemos un caso ilustrativo: la famosa colección de Robert Woods Bliss, ahora en Dumbarton Oaks, donde hay dos figuras aztecas de la diosa Chalchiuhtlicue, hechas una en basalto y la otra en diorita; es muy posible que una sea copia de la otra. Suponemos que la más dura, con mayor trabajo y menor tamaño, es la auténtica, y la mayor es la copia, pero es imposible demostrarlo; quizás ambas son antiguas y han sido puestas juntas por capricho del coleccionista. De todas formas, se dice que una de ellas –la menor– estuvo "en posesión del presidente Porfirio Díaz", lo que por cierto no es más que una frase sin fundamento. Entonces, si fueran una copiada de la otra, ¿la de menos trabajo es de alguien que simplificó las complejidades de pulir la diorita? O, por el contrario, ¿alguien usó la simpleza de la talla en basalto para hacer una pieza insuperable e indiscutible en una piedra más fina? El interrogante quizás no se resuelva nunca, aunque la fuente documental esté una junto a la otra en exhibición.[24]

Los problemas comienzan justamente con los que reproducen sin copiar y con los que reinterpretan con inteligencia; por supuesto, entre ellos están los que tienen y los que no tienen imaginación. Veremos cada caso: entre quienes hacen piezas arqueológicas sin modelo es quizás donde más sorpresas hay, ya que sabemos que, si no se pueden comparar, los métodos no técnicos no funcionan; algo puede parecer incongruente –citamos ya como ejemplo la gallina de Teotihuacán–, pero eso no quita que haya sido un objeto que salía de lo habitual. La arqueología trabaja, siempre, con grandes tendencias. Una cerámica que tiene parte de una cultura y partes de otra vecina puede bien ser un objeto de transición –más allá de lo que esto signifique– o una burda copia basada en dos objetos diferentes. Por eso las casas de remates simplemente no aceptan ese tipo de objetos.

[24] Samuel K. Lothrop, W. F. Foshag y J. Mahler, *Pre-Columbian Art: Robert Woods Bliss Collection*, Londres, Phaidon Books, 1957, p. 248.

El caso de Lara, ya citado y luego descrito en detalle, es significativo: basó su producción en la copia de piezas provenientes siempre de la misma zona, muy poco conocida para la arqueología, al menos hasta cuando comenzó a hacerlas por su cuenta: aumentó las dimensiones, simplificó las articulaciones del cuerpo, creó dioses o imágenes de ellos que existían en otras culturas pero no en las de la Huasteca, armó grupos complejos y enteros, es decir que creó por su propia cuenta. Y como coincidía con el hallazgo de piezas de mayor calidad en la región, gracias a la mejora en las técnicas de excavación, todo parecía razonable. Cincuenta años antes nadie lo hubiera creído, estuvo en el lugar indicado en el momento indicado; parecería que el famoso hallazgo de El Zapotal, de enormes imágenes cerámicas, confirmaba su obra y no al revés. En cambio, quienes no tienen imaginación y agregan cosas por su cuenta para que la copia no sea directa son fáciles de identificar, ya que la iconografía prehispánica es clara. Valga de ejemplo que hay miles de glifos mayas, inscripciones extremadamente complejas, pero nunca se inventa nada. Buscando en un diccionario adecuado, se puede saber si existe o no ese glifo, ya que nadie puede fabricar uno nuevo, aunque no podamos aún traducirlo. Incluso en Honduras, donde no llegó la escritura y donde los ceramistas hacían en los bordes bandas de rayas y curvas imitándolos, no se trata de inventos, sino que es una manera de mantener la decoración, y la imagen está perfectamente balanceada en su disposición. Por suerte, si por un lado ha mejorado el acceso por Internet a fuentes documentales para quien falsifica, existen hoy excelentes archivos para quienes buscan desenmascararlos.[25]

Ahora también es factible acceder a información histórica que puede ser impagable para pergeñar una obra: las obras desaparecidas, desde cuadros hasta esculturas que existieron y nunca más se

[25] El archivo de FAMSI es excepcional por las miles de fotografías y documentos que incluye. Véase la correspondiente página electrónica: <http//www.famsi.org>.

supo, de las que se perdió el rastro o fueron seguramente destruidas en guerras y saqueos. Al final, esto nos retrotrae a lo que hizo Miguel Ángel y su referencia a Plinio y el *Laocoonte*: crear algo que ya no existía pero podría encontrarse. Al respecto, hay un cuadro de Frida Kahlo que generó un dolor de cabeza interesante, un cuadro del que sólo hay una foto en blanco y negro en un viejo catálogo y que luego reapareció por arte de magia la pintura a color. Era realmente buena, aunque tenía errores que saltan a la vista. Una comparación realizada al mismo tamaño –cosa que ahora con los alcances de la computación es más que simple– permite encontrar las diferencias en el acto. Como hemos visto, el tema de las referencias documentales siempre está dando vueltas.



III. ¿CUÁNDO SURGIERON LAS FALSIFICACIONES?

Si no fuera por la copia habría que inventar
todo de nuevo todo el tiempo.

MARTÍN CAPARRÓS, *Valfierno*.

SI HACEMOS UN POCO DE MEMORIA, sabemos que Apeles, símbolo universal del arte, en la mitad del siglo V a. C., para ayudar al pintor Protógenes, le firmó varios cuadros; y Fidias, el escultor griego, firmó una Venus del joven discípulo Agorácrito también para apoyarlo. Más allá de los problemas que eso podría traernos, ¿quién puede acusarlos de maldad? Luego está la anécdota, cierta o no, de que Arquímedes usó su método, recién descubierto, de la relación entre volumen y peso, para probarle al rey Hierón II de Siracusa que había sido engañado en la cantidad de oro que había en su corona y que, gracias a esa falsificación, se difundió su hallazgo, lo que sería un ejemplo contrapuesto a los anteriores. Pero si hay un papiro egipcio en el Museo de Estocolmo que hace alusión a piedras preciosas falsas, es evidente que esto se remonta hasta los orígenes de la civilización misma.

El poeta Fedro, en el siglo I d. C., compuso un poema que hablaba de falsificaciones de antigüedades hechas para la colección del emperador Augusto, y tras acusarse a sí mismo de haber usado alguna vez el nombre de Esopo, aclaró que eran muchos los que firmaban sus trabajos de plata como hechos por Mirón, o sus mármoles como Praxíteles, y las pinturas como Pausias. Séneca dijo lo mismo sobre los que imitaban las piedras trabajadas que irían siglos más

tarde a las gliptotecas. Vasari, además de denunciar a Miguel Ángel, describió a Tomaso della Porta, quien según él nunca había sido superado por otro en estas lides. En 1603 Rubens recibió el encargo de retocar cuadros deteriorados y volver a pintar dos que se habían arruinado por el agua en un viaje, como regalo del duque de Mantua a su par de Lerma; pero se olvidó de marcar cuáles eran los nuevos, aunque su mano quizás era mejor que la del anónimo autor.

El primer juicio que conocemos por falsificación de cuadros en Inglaterra ocurrió en 1797. Siempre ha habido trampas, como lo que le sucedió al ayuntamiento de Núremberg, cuando, siendo propietarios del autorretrato de Durero, lo mandaron copiar –no había fotos para reproducir–; pero tuvieron la inteligencia de ponerle un sello atrás; el artista cortó la tabla, pegó la mitad con el sello en una copia que hizo y vendió en Múnich el original, sin sello, ejemplo de que la imaginación no tiene límites, aunque sea en estos casos sencillos.

En Italia, después de la antigua Roma, sabemos que las falsificaciones se remontan en forma metódica al Renacimiento, época en la que aparecen los datos concretos de quien quizá sea el primer impostor: Latino Latini de Viterbo, quien ya figuraba en libros publicados hacia 1587 como un famoso falsificador. Vasari también describió cómo el duque de Mantua le regaló una copia del cuadro de León X de Rafael, pero hecho por Andrea del Sarto, lo que de todas formas era un regalo interesante. Y si también es cierto que para el Renacimiento hacer una copia no era aún un delito ante la justicia, sólo se trataba de un engaño, el *Trattato della Pittura* de Cennino Cennini, escrito en 1390 aunque difundido casi dos siglos más tarde, daba todas las fórmulas necesarias para pintar como en el *Trecento* o en Bizancio, y fue la base de cientos de imitadores. Poco antes, aunque menos difundido, el *Hermetia o manual de pintura del Monte Athos* del padre Dionisio, en 1350, detalla hasta en el mínimo aspecto cómo hacer una obra de arte que nadie pueda detectar.

El primer libro indiscutible sobre falsificación de monedas lo escribió Enea Vico en 1558: *Discorso sopra le medaglie degli antichi*. Desde allí hasta la primera subasta de arte -por lo menos que nosotros conozcamos-, que se hizo en Londres en 1682, el camino recorrido es largo y tortuoso, y culminó con la venta de la colección del Palacio Barberini en 1805 por Christie's. Para 1823 se creaba el Museo del Prado y en 1838 la National Gallery en Londres, por citar dos casos conocidos que dan fechas precisas para marcar la existencia del mercado de arte a gran escala y bien establecido. En ese mismo período, toda la cultura completó su paso del control eclesiástico al cortesano, y luego lo haría hacia la realeza, para terminar más tarde en el poder burgués.

En el inicio de esa fase, emergieron Leonardo y su concepto de la unicidad de la obra de arte; y hacia el final, las apetencias de una masa de burgueses adinerados, necesitados de mostrar su poder y cultura ante los demás, muchas veces sin límites de dinero en efectivo.

Aunque, por cierto, debemos decir que algunos de los objetos falsos de esa época eran casi ridículos, a diferencia de otros de altísima calidad. Una vez se presentó Latini al municipio de su ciudad para pedir que se traslade, previa compra, una piedra que había excavado en su jardín y que demostraba que esa ciudad había sido fundada por Isis y Osiris dos mil años antes que Roma, ¡y que estaba firmada por Isis! De más está decir que no le creyeron, y si bien es cierto que debía haber muchos espíritus inocentes en aquel tiempo, eso fue demasiado. Pero si por burdo pocos cayeron en la trampa, no fue así con Miguel Ángel, el más extraordinario escultor de todos los tiempos, a quien ya vimos que Vasari lo acusaba de haber esculpido, a pedido de Lorenzo de Médici, nada menos que una imagen de Cupido a la que le dio pátina antigua para venderlo por intermedio de un anticuario a un cardenal. Lo esculpió en esos oscuros años de su juventud, durante los cuales no se sabe dónde estuvo o qué hacía -a veces es mejor no saber-, luego lo rompió y

lo enterró en un jardín, donde un amigo lo halló por casualidad, estando él presente. Después de desenterrarlo, pudo ser vendido con facilidad, aunque el autor se sintió estafado por la baja comisión que le pagaron, lo que lo llevó a denunciar el hecho y a que pasara a la historia. Pero Vasari no termina ahí su relato, ya que critica al cardenal por haber exigido la devolución del dinero en lugar de guardarse la obra, con lo que coincidimos plenamente.

Tras esa prueba, más tarde el escultor volvió a hacer lo mismo pero a gran escala con el ya citado *Laocoonte*; en ese caso, y para completar el trabajo, usó un documento probatorio: la descripción de Plinio de una obra maestra jamás encontrada que llevaba ese nombre –esto daba veracidad a su antigua existencia–, lo que facilitó su venta al papa. Es probable que, en realidad, y ante la no existencia física –ni siquiera una ilustración–, Miguel Ángel haya tenido la genial idea de hacerlo a nuevo. Así como le dijo a su Moisés "¡Habla!", en este caso ni siquiera eso hizo falta, pues le había dado vida para siempre. Los expertos no han logrado saber si es realmente de él, si es un original griego o una copia romana, y difícilmente lo logren, porque es simplemente renacentista. Es más, hay quien cree que el papa lo supo, pero, ante la escultura más grandiosa de todos los tiempos, prefirió dejar el tema como estaba y exhibirla en el Vaticano, donde sigue y seguirá estando.[1] No iban a cometer el error del Cupido, perdiendo una obra de esa calidad, fuera o no nueva.

La comprobación más antigua que existe sobre una pintura falsificada es de 1524, cuando fue desenmascarado el napolitano Colantonio, quien había trabajado casi setenta años antes. Un año más tarde, Hans Holbein el Joven pintó una *Virgen como protectora de Jacob Meyer*; el cuadro pasó por varias personas, fue dupli-

[1] Lynn Caterson adelanta sus investigaciones en: "Scholar: Michelangelo Faked Dazzling Archaeological Find", manuscrito distribuido a través de la red World Science en 2005; Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Rennaisance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1999.

cado en Ámsterdam y siglos más tarde terminó uno en Dresden y otro en Hesse.

Como el mundo es grande y el reconocimiento de los cambios en el universo de lo falso se han hecho evidentes, las posturas han ido variando con respecto al surgimiento de la falsificación en América Latina, de ahí que, según lo que leamos, las fechas de inicio sean diferentes. No sabemos si en el mundo prehispánico se producía este fenómeno o no, seguramente sí, aunque no tenemos forma de comprobarlo; pero, al menos desde que los europeos llegaron al continente con su nueva cultura, mezcla de la tendencia medieval con la renacentista, comenzaron a producirse este tipo de situaciones. En cuanto a las piezas de arqueología, ya hay quienes creen que el fenómeno se remonta al siglo XVIII, a su mitad temprana más que a la tardía, como una época en la que el tema estaba establecido; para otros autores los objetos arqueológicos falsos se hicieron habituales con la llegada masiva de viajeros y científicos europeos en la mitad del siglo XIX, y hay quienes consideran que es un fenómeno extendido recién en el siglo XX.[2] Incluso algunos aseguran que no tiene más que algunos años, al menos en su país, como si algún lugar hubiera quedado al margen de este proceso internacional.[3] Pensamos que no es que no las hicieran, es que nadie las estudió.

Lo que nos importa para este continente es la mirada de lo étnico desde el eurocentrismo y, por eso, el casi desconocimiento del tema. Hay posturas basadas en la precedencia, en el Tercer Mundo, de una sostenida demanda durante el inicio del siglo XIX, por la cual el mercado respondió, no aumentando –cosa que también

[2] Sobre estas diferentes posiciones, véanse Leopoldo Batres, *Antigüedades mexicanas falsificadas*, México, Soria Impresor, 1909; y Frederick A. Peterson, "Falsificaciones arqueológicas en el estado de Guerrero", en *Tlatoani*, vol. 1, núm. 3-4, 1952, pp. 15-19.

[3] Fernando Morbán Laucer, "Arte, falsificación, saqueo y destrucción: II Congreso Nacional de Arqueología José A. Caro Alvarez", en *Boletín del Hombre Dominicano*, vol. 22, 1989, pp. 51-63.

pasó– el saqueo de tumbas y pirámides para tener más objetos para vender, sino con la falsificación, como si eso fuera más barato o simple. En realidad, si pensáramos así, podríamos llevar esto al siglo XVIII, que es cuando se publican las primeras descripciones detalladas, incluyendo grabados y planos, de los grandes sitios arqueológicos reconocidos como tales. No porque antes no las haya habido, sino porque la Ilustración será quien defina claramente lo que es parte del pasado patrimonial, de valor cultural reconocido por ese mismo gesto, de lo que es parte del presente étnico y sin valor alguno para ellos.

Lo que importa no es determinar exactamente la fecha, día y hora en que se comenzó con este fenómeno, sino las causas que lo motivaron y, más que nada, si precede o es posterior al nacimiento del mercado de antigüedades, o incluso si funciona en un universo paralelo a veces independiente. Si queremos ejemplos, los hay muy claros: cuando los coleccionistas del primer positivismo mexicano comenzaron a comprar, ya había piezas establecidas como importantes y de alto valor que eran falsas; les pasó a viajeros como Johann W. von Müller, quien en 1864 publicaba en su libro urnas zapotecas que hoy sabemos que eran falsas y provenían, al parecer, de la única colección que había en ese momento en esa ciudad, en donde aún había oferta de urnas auténticas y de bajo costo. En el Museo Nacional de México, en las láminas que se editaban desde mitad de siglo, había mucha cerámica de Tlatelolco reciente que pasaba por antigua. Si vamos hacia atrás, al conde J. F. de Waldeck le vendieron un códice falso de gladiadores romanos mexicanizados en la década de 1820, y para ese momento los coleccionistas no eran más de dos o tres y llegaban esporádicamente. Aún era más barato excavar y saquear tumbas. Incluso creo que era falsa una máscara de piedra publicada por los viajeros enviados al rey de España, Dupaix y Castañeda, en 1807. En ese entonces había un solo coleccionista: el propio Castañeda, que recién comenzaba, y fabricar una máscara de piedra de cierta credibilidad nunca fue

una tarea sencilla, menos sin una pulidora eléctrica; sin duda era más barato comprarla que tardar meses en hacerla a mano.

En la historia del arte pictórico, la copia fue muy habitual, ya que las noticias sobre arte que llegaban y los libros estaban poco o mal ilustrados, y pululaban los cuadros falsos para satisfacer la demanda de la nueva clase rica. En un artículo publicado en Buenos Aires, en 1888, se les comunicaba a los coleccionistas lo siguiente:

> aconsejamos inmediatamente y con toda buena fe a los expositores y propietarios de esos cuadros, que se los lleven en el primer vapor a Europa, que no los vengan a quemar acá, pues allá un Ribera, un Murillo, un Van Dyck, etc, les será cubierto muchas veces con libras esterlinas por los gobiernos o particulares. ¿Por qué vendernos a nosotros en 500 pesos nacionales lo que vale millón y medio o dos millones de francos? ¡Un Ribera! ¡Un Veronese! ¡Un Le Brun! ¡Un Carracci! ¡Un Bronzino! ¡Un Rubens! ¡Un Murillo! ¿Cuánto vale eso? ¡Sumas incalculables! ¡Y en la calle Alsina existen de a pares! Lástima grande que estén tan cegados los dueños de la exposición, podían ser con ella ricos hasta hacerse envidiar y, sin embargo, vienen a regalarla a nuestro público americano.[4]

Hay ejemplos más que interesantes: no tenemos evidencia de que al primer gran recolector de códices mexicanos, Lorenzo Boturini, le haya llegado nada falso, pero poco más tarde aparecieron tantos códices falsos que Leopoldo Batres hizo su libro sobre falsificaciones en 1909. Ya en 1884 había hecho su primer artículo William Holmes, en el que indicaba que no sólo había falsificaciones por doquier, sino que existían, tal como era el caso de la cerámica negra de Tlatelolco, desde el siglo XVIII. Es cierto que para 1880 este tipo de objetos espurios era codiciado, y los coleccionistas y el interés de los museos del mundo exigían aumentar la oferta, pero ésta tampoco era tan intensa. Buen ejemplo lo presentan tres urnas

[4] *La Nación*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1888.

zapotecas que fueron restauradas en pleno auge del nacionalismo mexicano, época en que aumentó el mercado, por lo que tres urnas fragmentadas fueron reconstruidas hasta su último detalle, al grado que es mucho más lo nuevo que lo original; y estaban tan bien hechas que sólo se las pudo identificar en la actualidad y tras un intenso trabajo técnico.[5] Por eso, cuando Francisco Ramírez hizo la portada de la primera publicación sobre las colecciones del Museo Nacional de México, muchos años antes, la litografía maravillosa que la ilustra tenía al menos dos grandes piezas absurdamente falsas: una máscara de jadeíta que luego fue al Smithsonian –o era igual al menos– y abajo, a la izquierda, un florero con manijas serpentinas y flores en la decoración, que hoy no engañaría ni siquiera a un turista.[6] Pese a eso, por las fotos que conocemos, otro similar siguió en exhibición hasta finales del siglo XIX. Todavía no había nacido la arqueología como tal, o sólo estaba naciendo el coleccionismo ilustrado que la precedió.

Recordemos que en Europa el primer escándalo con objetos romanos antiguos se produjo en 1834, cuando en Alemania se descubrieron cientos de plomos que fueron usados como armas –se disparaban con catapultas– en el sitio de las ciudades de Germania, y cada uno tenía el nombre de algún legionario romano. Es cierto que desde medio siglo antes ya se estaban excavando ciudades romanas en la región, pero este conjunto sofisticado de proyectiles aumentaba día a día; en 1840 ya había un libro publicado con un catálogo. Parecería que, en el año 1874, entraron al mercado más de mil piezas de ese tipo. Hoy el tema es complejo, porque se usaron para hacerlas moldes antiguos, incluso se trabajó en fundiciones

[5] Adriana Cruz Lara, *Estética y política nacionalista, en la restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX*, México, UNAM, 2008.

[6] Véanse José Francisco Ramírez, "Antigüedades mexicanas conservadas en el Museo Nacional de México", en *México y sus alrededores*, México, Decaen, 1855-1856, pp. 33-36; Jane MacLaren Walsh, "What is Real? A New Look at Precolumbian Mesoamerican Collections", en *Anthronotes*, vol. 26, núm. 1, 2005, pp. 1-18.

añejas con plomo de época. Los límites eran difusos y aún lo siguen siendo. Únicamente tenemos evidencias historiográficas: todos los proyectiles son de la misma zona y sólo de algunas batallas, mientras que de otras no hay ninguno, respondiendo más a la información documental accesible en su tiempo que a la verdad histórica. Es otro de los temas que siguen abiertos pese a su obviedad.

Ya en 1932, Icilio F. Joni publicaba una de las primeras biografías de un falsario, lo que luego sería seguido por muchos otros, como Mailfert, cuya vida se publicará tras su muerte en 1929, mostrando la enormidad de lo hecho.[7] Incluso se llegó a hacer una exposición sobre Joni.[8]

En síntesis, no tenemos pruebas de que la falsificación preceda o sea consecuencia del mercado, es decir que no está clara su relación: precisamente cuando los objetos y las obras de arte eran baratas y accesibles fue cuando se hicieron las de mejor calidad –mitad del siglo XIX–, casi imposible de identificar en la actualidad, con más posibilidades en el arte y menos en la arqueología. Los grandes conocedores de su tiempo fueron engañados, incluso los realmente expertos, lo que se supondría que, si casi no había falsos, no debían dudar ante su diferencia con los verdaderos.

Esto nos lleva a plantear entonces que la falsificación y la imitación pudieron haber surgido con la Ilustración y no con el positivismo, con las ansias de ordenar y no con las de poseer, para el consumo interno y no para vender a los viajeros. O que, en realidad, al menos en arqueología, haya muchas piezas que fueron nombradas como falsas desde una mirada eurocéntrica, pero que no eran más que tradiciones étnicas de cerámica o de piedra, continuidades que nunca se habían detenido. Quizás al confundir, a

[7] Icilio Federico Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, Siena, Protagon Editori Toscani, 2004.

[8] Véase el catálogo de la muestra: Gianni Mazzoni (dir.), *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, 2004.

partir del concepto de patrimonio, también ilustrado, que todo lo anterior a la conquista era de valor y que ese mundo prehispánico se había terminado, esto molestaba y había que detenerlo. Y ahí es donde las cosas cambiaron y se transformaron en raras, pocas, selectas, y comenzaron a ser negocio. El propio capitalismo temprano generó su existencia, o al menos transformó algo que no tenía esa connotación de origen.

IV. FORMAS, TIPOS Y OBJETIVOS DE LAS FALSIFICACIONES

En cierto momento no hay diferencia entre fingir que se cree y acostumbrarse a creer.

UMBERTO ECO, *La guerre du faux.*

EN 1980 UN CONOCIDO CRÍTICO de arte español se enfrentó al *Guernica* de Picasso, y no le gustó lo que veía. Pero lo conmovió como para comenzar a trabajar sobre él, a partir de darse cuenta de que el cuadro no era una clásica situación estática, sino una secuencia narrativa; es decir, que el cuadro contaba una historia. Esto, que parece trivial, nunca había sido tomado en cuenta hasta ese momento, y menos aún Picasso había hablado de ello. Santiago Sebastián, de él se trataba, poco después descubrió que el archifamoso cuadro estaba basado en otro afín, anterior e inmenso, el llamado *Los horrores de la guerra*, pintado nada menos que por Rubens.[1] Al hacer un análisis detallado, encontró que la mayor parte de los personajes y de sus posturas eran, en estilo cubista, parecidos a los de ese gran cuadro barroco, que expresaba lo mismo más allá del paso del tiempo. Y lo importante era que Picasso, pese a todo lo que expresó en su vida sobre esa obra, siempre se había olvidado de decir, al menos, que se había inspirado en otra. ¿Fue una picardía del célebre catalán o aprovechó

[1] Otto von Simon, "Politische symbolyk im werk der Rubens", en *Rubens: Kunstgeschichilche Beitraege*, Constanza, Hubala, 1979, p. 13.

que nadie se dio cuenta de algo tan obvio? ¿Por las noches se reía de todos o lloraba de preocupación? En realidad, el que ya lo había descubierto sólo un año antes era el crítico alemán Otto von Simson, e incluso lo había publicado, aunque por la lengua y por haberlo incluido en un libro sobre Rubens esa información no había sido leída ni difundida en el mundo de habla inglesa o hispánica.[2] Lo interesante es que Sebastián, si bien lo hizo público en España primero, lo editó en Bolivia, y eso obligó al mundo culto a enterarse del alto nivel que la historia del arte tenía en ese país latinoamericano.

De inmediato se tomó conciencia de que muchos otros cuadros de Picasso tenían una clara inspiración en clásicos; esto era a veces obvio, en grado superlativo, y había sido considerado desde hacía ya mucho tiempo, como en el caso de su *Bacanal* de 1944 y la de igual nombre, hecha por Nicolás Poussin –a veces llamada *El triunfo de Pan*, en el Museo del Louvre–, tema que retomó años más tarde en nuevas versiones. Lo mismo ocurre, posiblemente, con más de cuarenta de sus obras. Por cierto, creo que del único cuadro que Picasso hizo pública su inspiración, aunque es más que evidente, es de *Las Meninas* de Velázquez, caso que difícilmente pueda no ser detectado y del cual él mismo aclaró que se trataba de una versión del famoso original, lo que no tiene nada de malo, sino todo lo contrario.

Estos ejemplos nos permiten formular algunas preguntas: ¿cuál es el límite? ¿Hasta dónde son buenas y válidas estas cuestiones? No hay duda de que la obra del barcelonés es tan genial como la de Velázquez, Rubens o Poussin, eso resulta indiscutible; también es absolutamente válido que un artista creativo se inspire en grandes obras del pasado, ya que, en parte, por eso perviven los clásicos. Entendemos que es lícito que se los reelabore a partir

[2] Santiago Sebastián, "El Guernica de Picasso: simbolismo e interpretación", en *Arte y Arqueología*, núm. 8-9, La Paz, 1982-1983, p. 112.

de sentimientos y técnicas precisas de las diversas épocas –en este caso, se ponen en evidencia emociones similares, lo cual muestra la continuidad del alma humana–, y que se haga una creación –¿o recreación?– extraordinaria. El problema se plantea cuando nadie lo dice, cuando el museo que lo exhibe lo oculta, cuando el mismo pintor calla, cuando los críticos de arte que ya lo saben siguen prefiriendo decirlo en artículos eruditos pero jamás al público. Creo que es un buen ejemplo de cuándo se llega, por uno u otro motivo, al límite de lo válido, por más prestigiosos que sean los actores.

Queda así abierto el tema de las interpretaciones, las reinterpretaciones, las ejecuciones en otros tipos de artes, sin mencionar la música, el teatro, el cine, donde directamente "no hay ni auténtico ni falso, no existen".[3] Por supuesto, el manuscrito del guión original o la partitura de Mozart son únicos, pero las maneras en que se ejecutan, por suerte, son infinitas. Alguien podría falsificar lo escrito, nunca lo actuado o interpretado.

Renglón aparte merece la actual polémica sobre las artes performativas, en la que no nos detendremos, aunque se haga referencia a ello; incluso yendo más allá de la representación, en teatro o danza. Por ejemplo, ¿qué pasa con la música que acompañaba las películas mudas y era interpretada por un pianista o violinista en la sala misma, al ritmo de las imágenes? Por lo general, y casi sin excepción, no hay registros; pocos grabaron algo que era pensado como una práctica únicamente visual.

Hay casos específicos en los que las falsificaciones se confunden con cuestiones relacionadas con el etnocentrismo. Entre los más sonados del final del siglo XX, en 1999, se encuentra el de un artista étnico de Australia, indígena, llamado Turkey Tolson Tja-

[3] Salim Kemal e Ivan Gaskell, *Performance and Authenticy in the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

paltjarri, que hacía obras de gran calidad estética y de muy buena aceptación para el comprador occidental, cuando se descubrió que no eran propias. Su obra tenía éxito porque satisfacía la demanda de exotismo, y porque él y tantos otros mantenían viva una tradición de arte indígena. Sus producciones llegaban, tras varias intermediaciones, a valores que superan los 50 mil dólares por cuadro. En sus inicios había sido jefe de una comunidad étnica en una zona desértica de Australia, luego perteneció a un grupo de artistas de Papunya y su estilo se mantuvo en los tradicionales círculos y líneas interconectadas de alto grado de abstracción, muy coloridos, hechos con tierras locales. Viajó a Inglaterra, donde estuvo un tiempo en la Flinders University, y para la década de 1980 ya casi no producía debido a su avanzada edad.

Esto era lo que sabíamos de este artista, hasta que una etnóloga comenzó a trabajar en la comunidad a la que él pertenecía y descubrió que los cuadros no los hacía él, sino las mujeres del pueblo, ya que era ésa la tradición; y él, por su condición de hombre, los firmaba y los vendía; aunque ese dinero volvía a la comunidad.[4] Entonces estalló el escándalo, que por otra parte ya había salpicado a Australia al descubrirse que dos pintores que se decían indígenas, Elizabeth Durack y Sakshi Anmatyerre, eran en realidad mestizos. Uno era un problema de etnocentrismo; el otro, de suplantación de etnicidad pura.

Valga este caso para pensar que, en realidad, se estaban enfrentando dos tradiciones culturales diferentes: una comunidad que, siguiendo sus viejos patrones, producía objetos que, resignificados, eran apropiados por otra cultura que los valoraba de manera diferente y que centraba su interés no sólo en la calidad, sino en que estaban firmados, de forma tal que pasaban de ser una artesanía a constituirse en una obra de arte. Para responder a esta

[4] Susan Smith, "Culture Vultures", Brisbane, 1999 (inédito).

clasificación, algo debía ser único, no un producto anónimo o comunitario. ¿Era eso un delito?

Otro caso interesante, ya que se trata de artesanías, ha sido uno que llevó a largas discusiones en Estados Unidos. Allí, los indígenas hopi hacen muñecas decoradas llamadas *kachinas*, de alto valor simbólico entre ellos. Desde hace un siglo, entraron al mercado artesanal y comenzaron a ser fabricadas por miles para el turismo, gracias a su colorido y gran belleza. El problema surgió cuando las comunidades hopi comenzaron a quejarse porque el 90% de lo vendido no era hecho por ellos, lo que les quitaba su fuente principal de ingresos. Ante la imposibilidad de regular ese mercado, el gobierno sancionó una ley federal para que los artesanos indígenas registraran sus propias marcas y así se pudiera garantizar la autenticidad, como si fuera un objeto industrial cualquiera. Además, en el estado de Arizona, donde se venden estas muñecas, se promulgó una ley para prohibir y penar la comercialización de *kachinas* sin marca registrada. La pregunta incontestada fue si a todos los turistas les importaba quién lo hizo, su origen étnico, o no eran más que el simple recuerdo de su paso por la zona y sus ruinas.

El caso histórico más llamativo en América Latina (aunque en realidad existieron muchos) es el de los dibujantes de códices en México durante el siglo XVIII, interesante por ser el más antiguo que conocemos. En el país convivía una sociedad indígena conquistada que mantenía viva buena parte de su cultura, y otra discretamente silenciada, para evitar conflictos. Una de las enormes diferencias con la sociedad hispano-mestiza dominante era el valor de la escritura como documento probatorio: la tenencia de la tierra –punto básico de los conflictos– se probaba por medio de las viejas donaciones reales o por cartografía antigua, es decir, no por tradición oral ni por posesión de facto. Además, desde el siglo XVI, muchos grupos habían sido desplazados, otros cambiaron sus sitios de habitación o trabajo, algunos desaparecieron, surgieron nuevos, y las mejores tierras fueron apropiadas por el

invasor. ¿Cómo pelear en los tribunales españoles por la posesión de algo que no podía comprobarse con papeles, planos o escrituras?[5]

Así fue naciendo una nueva idea: la de hacer documentos pictográficos a la usanza de la antigua tradición y que fueran funcionales en el presente. Por supuesto, para unos eran falsificaciones, para otros nada más que un modo de seguir presentando el mundo de la manera tradicional; el corte cultural no se había producido del todo. Así se hicieron códices que hoy llamamos Techialoyan, que es el nombre del primer pueblo donde se identificó uno de ellos. A veces resultaba tan difícil no confundirlos con los más antiguos, que los tribunales los consideraron en varias oportunidades como buenos y probatorios de posesión ancestral.[6] Algunos, para construir genealogías indiscutibles, hacían que sus orígenes se iniciaran con una donación del propio Hernán Cortés u otro religioso o militar que no admitía discusión. Se trata siempre de pictografías, códices, no de textos en español o latín. Más allá de si su reclamo era justo o no, éste fue el único mecanismo que encontraron para resolver la falta de títulos. Como dijo una historiadora del tema, habían logrado vencer a los españoles en su propio sistema.

Pero no todo era tan sencillo, porque surgieron los dibujantes profesionales, quienes por un poco de dinero –nunca eran grandes cifras– viajaban de un lugar a otro y recibían encargos para dibujar estos enormes lienzos narrando historias, dibujando terrenos que no conocían y determinando propiedades para terceros, no para ellos mismos. Los nombres de Pedro Villafranca y su mujer, o de Diego García de Mendoza Moctezuma fueron rescatados por la historia; pese a haber sido signados como simples falsificadores –desde el punto de vista español–, posiblemente le hicieron mu-

[5] José Luis de Rojas, *La etnohistoria de América: los indígenas, protagonistas de su historia*, Buenos Aires, SB, 2008.

[6] Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español*, México, Siglo XXI, 1964.

cho bien a otros.[7] Por supuesto que no tenían en su cabeza que algún día los códices antiguos irían a tener valores insospechados como objetos en sí mismos y los suyos confundirían el terreno. La mirada etnocéntrica siempre genera estos problemas.

En relación con el mercado de las copias falsas y las copias auténticas, en el campo argentino, cerca de la ciudad de Neuquén, hubo un caso interesante, iniciado a partir de una cueva con pictografías indígenas falsas que se hizo para una telenovela de 1996 y que, al no despintarse al terminar la filmación, comenzó a ser visitada por los turistas como si fuera auténtica. Aunque no había intención de engañar en quien la hizo, sólo inconciencia, el mercado turístico se la apropió para lucrar con ella, contando a su favor con la inocencia e incultura del público.

El caso inverso es lo que ocurrió con la gran caverna de Lascaux en Francia que, debido a la enorme afluencia de público que la visitaba y a los deterioros que tenía por ese motivo, simplemente se hizo una copia en las cercanías, con un modelo a escala muy exacto, pero de plástico, que atrae a millones de turistas sin problemas. Todos lo saben, pero pagan y miran esa magnífica obra, hecha entre 1963 y 1975 con el esfuerzo conjunto de veinticinco grandes organizaciones, incluyendo quienes tomaron las fotos y las ampliaron al tamaño que tenían los enormes originales, para darles luego el mismo relieve y textura, en lo que sin duda fue una de las experiencias claves en la historia en este tipo de trabajos de reproducción.[8]

[7] Véanse Stephanie Wood, "Pedro Villafranca y Juana Gertrudis Navarrete: falsificador de títulos y su viuda, Nueva España, siglo XVIII", mecanoescrito s/f; "Don Diego García de Mendoza Moctezuma: a Techialoyan Mastermind", en *Estudios de Cultura Maya*, vol. 19, México, 1989, pp. 245-259.

[8] Si bien la bibliografía al respecto es inmensa, véase especialmente la siguiente publicación, con fotografías y detalles del proceso técnico: *El Correo de la UNESCO*, marzo de 1981, pp. 6-11.

Si hablamos de reproducciones legales, recordemos que hay museos de calcos, es decir, de copias hechas con permiso, aunque con otros materiales, habitualmente vaciando un molde para hacer varias copias de yeso. En el siglo XIX fueron muy comunes y se formaron inmensos museos, uno de ellos en el mismo edificio del Trocadero en París, que aún existe y es digno de verse, donde hay varios pisos de reproducciones en yeso de inmuebles, fachadas y monumentos. En una época en que no había fotografías, nada mejor para un alumno que tener una copia cerca de su casa o incluso poder comprarla.[9] En todos los países, existe este tipo de reproducciones; en Buenos Aires, hay un museo de calcos con piezas, generalmente hechas antes de 1880, que ahora tienen un alto valor por ser únicas. Es decir, estamos ante *copias auténticas*, lo que bien puede provocar sonrisas y nos permite volver siempre a la misma pregunta: ¿qué es original? En este sentido, la idea que propuso Umberto Eco no deja de ser tentadora: hacer copias de todos los grandes monumentos que corren peligro por la afluencia masiva de turistas y separar a quienes están realmente interesados de la enorme masa de público que sólo quiere estrenar su cámara digital.

Otro caso muy reciente fue el del pintor y artista Darko Maver, quien supuestamente hacía un arte digital revulsivo y crítico, aunque ahora sabemos que no existe ni existió jamás. Un grupo de artistas construyeron un sitio electrónico con su nombre, biografía, correspondencia e imágenes de su vida cotidiana, de manera que parece que se está dentro de la casa del supuesto artista serbio. Pero, en verdad, no existe nadie con su nombre en la historia del arte ni hay obras reales; sólo se trata de una manera de llamar la atención, a través de los medios, hacia una forma de arte digital.

[9] Satomi Iyo-Nagashima, "L' art, la reproduction et les musées, instalation de la Maison Braun au Louvre", en *Revista da Arte e Arqueología*, núm. 2, Campinas, 1995-1996, pp. 149-160.

Hoy el arte de hacer copias y venderlas como tales ha crecido de manera exorbitante y ha generado problemas que Internet nos permite apreciar a diario: negocios legales como Forgery of the Month, en Chicago, y True Fakes Limited, en Nueva York, son buenos ejemplos de ello. Aunque lo que hagan se venda como copia, es obvio que de inmediato el comprador se va a olvidar de decirlo; pero no hay nada ilegal en la empresa, que puede hacerlo y venderlo en la calle.

Dentro del universo de la falsificación, hay algunas especialmente ligadas al elemento contextual. Nadie resulta tan representativo como Henri Schliemann, un claro modelo de arqueólogo, el hombre que partió de una hipótesis tomada de un texto clásico para ubicar una ciudad antigua y excavarla, reconstruyendo de esta manera su historia. Las críticas que le hicieron en su momento, en general, resistieron bien el paso de los años: o no había usado los métodos que más tarde se desarrollaron porque, por supuesto, no existían, o no tomó reparos de preservación, ya que tampoco eso era factible. Pero dijimos que en los últimos tiempos surgió algo que pocos esperaban: buena parte de los objetos maravillosos de oro, tanto de Troya como de Micenas, provenían de otros sitios o incluso alguno era falso; por ende, habían sido comprados y no excavados.

¿Qué había pasado? Una minuciosa revisión de sus textos y fotos permite ver que en ellos hay información de ciertos hallazgos que tienen detalles exagerados y otros casi no existen; llama mucho la atención la confusión de fechas a pesar de haberse llevado meticulosos diarios; las citas contradictorias o los hallazgos que se atribuyeron a sitios diferentes, lo que condujo a pensar que algo extraño sucedía. Resultó que las mentiras estaban en las publicaciones y no en los diarios, que dan los detalles de lo que aún no había sido alterado. Por otra parte, se hicieron estudios más detallados de lo que ha sobrevivido en Moscú, especialmente de las piezas de oro que alguna vez usó la esposa de Schliemann como

modelo de las fotos que dieron la vuelta al mundo. Y por supuesto, hubo un escritor valiente que excavó una historia casi deificada y a quien, sólo por eso, muchos criticaron duramente:[10]

> Necesitamos ser escépticos todo el tiempo, pero especialmente cuando llegan los hallazgos más dramáticos. Considerando el Tesoro de Príamo, Sophia (su esposa) no fue testigo del hallazgo en mayo de 1873 como reporta. Ella estaba en Atenas en ese momento. Los registros más antiguos de Schliemann ubican el hallazgo en una habitación llamada El Palacio de Príamo. Luego el descubrimiento se mueve a la pared de la ciudad directamente a un lado del palacio de Príamo. Pero en todos los planos aparece afuera de las murallas de la ciudad. Esto coincide con el testimonio de Yannakis. La descripción más vieja indica que el hallazgo fue el 31 de mayo. Luego fue cambiado al 7 de junio. Varios objetos que figuran como parte del Tesoro ya estaban en fotografías tomadas en 1872 con lo encontrado en los dos años anteriores. La joyería de oro no es descrita en los primeros reportes. Podríamos aceptar que la narración de Schliemann es esencialmente verdadera con algunos errores honestos, ¿o era el Tesoro de Príamo realmente un hallazgo más modesto de piezas de bronce y plata mezcladas con objetos de oro no reportados hallados en ese año y algunos incluso anteriores? El edificio justo en el Portal, que él había identificado como de Príamo, no es muy impresionante. ¿Era el Tesoro un intento dramático de autenticarlo?[11]

Hoy sabemos que Schliemann no encontró su tesoro en una sola tumba, sino que halló objetos de oro maravillosos en varios lugares diferentes, e incluso a lo largo de dos años; juntó eso con collares y objetos preciosos comprados y, tras exportarlo ilegalmente, lo blanqueó como proveniente de una única y preciada tumba histórica

[10] David Traill, *Schliemann of Troy: Treasure and Deceit*, Londres, Penguin Books, 1995; Herve Dúcheme, *Golden Treasure of Troy*, Nueva York, H. N. Abrams, 1996.

[11] David Traill, *op. cit.*, p. 503.

ubicada en un palacio perdido: nada menos que el de Príamo, cosa que sabía antes incluso de haberlo excavado. Desde ya que todo esto no le quita valor central a su trabajo hacia la posteridad en cuanto a impulsar la arqueología en el mundo, pero sí es cierto que no todo era verdad. Por otra parte, no hubo la insistente intención –al menos clara– de su venta, de obtener ganancia material, pues no era un comerciante de antigüedades y ya era inmensamente rico; lo que estaba en juego era la construcción de su propia imagen y sin duda lo logró como pocos en la historia.

Seguramente quienes más han aprovechado esto de alterar el contexto fueron siempre los falsificadores de marcos de cuadros –tema común e importante–, ya que los colocan en obras de arte de mínima trascendencia pero auténticas, y tratan de vender el cuadro insistiendo en el valor del marco y no en lo que éste contiene, para atraer a quienes buscan marcos en lugar de obras. Por lo general, si la pintura es buena y de época, el marco seguramente lo es. Al final, esto no es diferente a la Tiara de Saitafernes, en que la cantidad de oro verdadero usada ponía fuera de duda su autenticidad.

Pero no todas las falsificaciones persiguen objetivos económicos. Y en este sentido, quizá la más sonada falsificación –si realmente lo es– de los últimos años ha sido la del osario del hermano de Cristo, Jaime, que de ser verdadero, fue posiblemente el objeto y el hallazgo más importante de toda la historia. Tenía una modesta inscripción en hebreo fenicio que indicaba que era la urna del otro hijo de José, tal como sostenían varios evangelios antiguos no reconocidos por la Iglesia cristiana. El tema levantó polémicas desde que su propietario lo exhibió en el Museo Real de Ontario, aunque nunca estuvo a la venta pública –es obvio que su dueño lo debe haber pagado y muy bien–; pero como llegó a través del mercado de antigüedades sin contexto arqueológico, eso sólo ya creó graves problemas al ser rechazado por la arqueología. Los expertos arribaron a una conclusión: la urna es de época, aunque la inscripción seguramente sea, al

menos en parte, nueva, magistralmente bien hecha, pero con posibles errores sintácticos y con una pátina de la cual la mitad, para muchos, es posterior al resto. Por ahora todo indica que es auténtica o los excelentes falsificadores fueron demasiado lejos; si no hubiera figurado la palabra Cristo, nadie la hubiera siquiera analizado mucho, ya que existen miles de osarios similares. De todas formas, recordemos que ése era un nombre propio en aquel tiempo –igual que Jaime y José–, por lo que muchos pudieron haber sido quienes terminaron en ese pequeño osario, de ser verdadero.[12]

Si se trata de una falsificación, el objetivo bien pudo ser de tipo religioso, como demostrar la verdad de la vieja discusión sobre el hermano de Cristo y, en consecuencia, el valor de los documentos de época que la Biblia oficial dejó fuera llamándolos apócrifos sólo porque no le convenían. No casualmente apareció en forma casi simultánea al difundido *Evangelio de Judas*. Pero esto era demasiado para ser cierto. No era un caso muy diferente del antiguo truco usado por la Iglesia católica para desacreditar a los Templarios en el siglo XIV y quitarles sus tierras y riquezas: se los acusó en 1306 de adorar un ídolo llamado Bafomet, lo cual era un indiscutible sacrilegio; para ello se hicieron docenas de figuras de piedra cubiertas de indescifrables inscripciones, absurdas a la mirada actual, pero que a más de uno le costó la hoguera. Lo ridículo es que en el siglo XIX, cuando esas historias se pusieron de moda, a varios se les ocurrió reproducirlas –nadie o casi nadie las había visto nunca– y venderlas. Así surgieron esculturas con formas egipcias, cretenses y americanas, lo que tuvieran a mano proveniente de la reciente arqueología, con toques neoclásicos o románticos de moda. Pocos ejemplos han sobrevivido, pero en los libros llegan a verse esos extraños engendros por los que varios deben haber pagado mucho. Es simpático que sean falsos de falsos.

[12] Hershel Shanks y Ben Witherington III, *The Brother of Jesus, the Dramatic story & Meaning of the First Archaeological Link to Jesus & his Family*, San Francisco, Harper Collins, 2003.

Por el contrario, un pintor francés del siglo XVII llamado Pierre Mignard hizo un cuadro tratando de imitar a su predilecto Guido Rens, quien había muerto poco antes. Al parecer, le salió tan bien que se vendió en París a buena cifra. Tiempo después el verdadero autor lo hizo público y tuvo largas peleas con los expertos, a los que terminó desmitificando al borrar en público parte de la cabellera de la virgen donde estaba escondida su firma. Si fue por divertimento, como homenaje u otra cosa, es difícil saberlo, pero debe haber sido un quebradero de cabeza.

Otro tipo de falsificación sin rédito económico es la que se hace con el descubrimiento insólito o la posesión única, lo que al fin de cuentas es algo muy humano: obtener fácilmente fama y prestigio. El *Japan Times* hizo pública una denuncia que se venía manteniendo en un silencio casi total: un muy conocido arqueólogo japonés llamado Shinichi Fujimura, experto en el período paleolítico, había colocado al menos en su sitio más importante, Kamitakamori, piedras trabajadas que provenían de otros niveles, para adjudicarles hasta 600 mil años de antigüedad.[13] El problema no era sólo eso: a lo largo de su vida, había estado involucrado en más de un centenar y medio de sitios arqueológicos por todo Japón, y los objetos hallados se exhibían en el Museo Nacional de la capital.

Pese a que en apariencia parecen similares, el caso anterior es distinto al descrito por el conocido prehistoriador, el abate Breuil, sobre un tal Benoist, quien, en los primeros años del siglo XX, se dedicaba en su pueblo a falsificar la ubicación de hallazgos auténticos colocándolos en sitios que no lo eran, y sin ninguna razón aparente, salvo generar confusiones e incluso ubicar objetos falsos en sitios auténticos. También regalaba falsificaciones de todo tipo, especialmente piezas de las Edades de Bronce y Hierro, al mismo

[13] "Archaeological Hoaxes Spur History Text Rethink", en The *Japan Times*, 9 de noviembre de 2000.

tiempo que compartía los objetos auténticos y sus descubrimientos con los expertos sin obtener dinero; pareciera que sólo buscaba un entretenimiento para romper su amarga rutina familiar.[14] En última instancia, se parecería al truco que le hicieron a un geólogo en Altaville, Estados Unidos, en fecha tan antigua como 1866, al colocarle el cráneo de un indígena reciente en el fondo de una mina y en un estrato que le daba un fechamiento en el Plioceno. Es cierto que, para esa época, cuando estaban en los diarios las noticias sobre el hallazgo de Neanderthal y las ruinas del sureste del país, no había forma de saber que era un hallazgo imposible; si nada se sabía sobre la verdadera antigüedad del hombre, menos aún este geólogo podía darse cuenta del truco de lo que luego se llamó *The Calaveras Hoax*, por el condado de Calaveras, donde esto sucedió. Tras publicarlo y discutirlo durante años, el mismo autor entendió que había algo extraño, aunque llegó a esa conclusión a partir del racismo imperante: "Es cierto que el tipo de ángulo facial no es indicativo de un orden intelectual bajo", como, según él, debía tener un indígena.[15] Para 1901 William Holmes comenzó las críticas al hallazgo, seguido nada menos que por Alex Hrdlicka en 1907, ambos sistemáticos opositores de todo lo que mostrara una larga antigüedad del hombre en América. Y en este caso tuvieron razón.

También hay falsificaciones cuyos objetivos fueron humanitarios y socialmente reconocidos; como en el caso de los cónsules que dieron visados con firmas falsas a quienes querían huir de las guerras y los que inventaron documentos y sellos por igual motivo. Podrá ser ilegal, pero es humano y no criticable. Está claro que el límite es difuso, y la Donación de Constantino, que establece a Roma como sede del catolicismo y culmina el quiebre con la

[14] Abate Breuil, "Stories about Fakes", en *Antiquity*, vol. 29, núm. 1/4, 1955, pp. 196-199.

[15] Si bien hay largas bibliografías sobre este caso, el texto original es: J. D. Whitney, "Notice of a Human Skull Recently Taken from a Shaft Near Angel's, Calaveras County", en *Proceedings of the California Academy of Natural Sciences*, vol. III, 1866, pp. 277 y 278.

ortodoxia cristiana, estaba basada en papeles falsos, pero sin duda ellos consideraban que estaban haciendo el bien a una enorme masa de la población; no lo podemos juzgar desde el presente. La manipulación de la información que se hace habitualmente, sobre todo en los países con dictaduras, las apologías a genocidas, el ocultamiento de datos, el doble espionaje, la construcción de una historia conveniente a una política como fue la de los arios para el nazismo, hasta los casos ya citados como la reconstrucción de Varsovia piedra por piedra para reforzar la identidad de un pueblo destruido, son sólo algunos de los muchos acontecimientos cotidianos que nos brinda la historia.

No hace falta decir que esto no tiene nada que ver con quienes lo hicieron por divertimento, por atacar al sistema científico o del mercado del arte, a los museos o al coleccionismo. Thomas Keating es el mejor ejemplo del falsificador que peleó contra el sistema: educado en la pobreza, fue aprendiendo a reproducir las técnicas y los materiales del barroco, en especial de Rembrandt y su uso de nueces para extraer tintas naturales, con lo que llegó a poner en circulación cerca de 2.500 cuadros, que vendió en su mayoría a instituciones serias. Su idea era que de esa manera iba a desestabilizar el mercado, el sistema corrupto de quienes se hacen millonarios con la obra de terceros pobres. Para eso ponía "bombas de tiempo" en sus obras: desde leyendas que se hacían visibles con rayos X hasta contradicciones que sólo un perito podía descubrir y que dejaba anonadados a los técnicos. A nadie se le ocurre que al estudiar un cuadro puede encontrar una leyenda que dice "soy falso" o cosa similar. Finalmente, fue acusado por la justicia junto a sus socios, pero su estado de salud, pese a su juventud, era grave; publicó su obra en 1977[16] para reírse de muchos. Pero como más allá de eso Keating fue un buen pintor, y

[16] Tom Keating, Geraldine Norman y Frank Norman, *The Fake's Progress: The Tom Keating Story*, Londres, Hutchinson and Co., 1977.

eso provocó –tremenda paradoja– que sus cuadros comenzaran a tener valor en el mercado, los museos los adquirieron en especial tras su muerte y la casa Christie's remató doscientos cuatro cuadros en el año de su fallecimiento. Al final de la historia, nadie sabe quién se rió de quién.

Dentro de estos ejemplos que podemos considerar de diversión, tenemos el caso del OVNI de Tres Arroyos, en la Argentina. Se trataba de una placa de cerámica cocida de tamaño medio, que durante una excavación arqueológica apareció "casualmente" cuando la tierra era tamizada –es obvio que quien excavó con todo cuidado no la vio–, y que mostraba dos hombres y dos mujeres desnudos observando un OVNI. Es posible que alguno se haya divertido mucho, otros peregrinaron por museos y revistas para que alguien creyera que era la ansiada prueba de un magno evento interestelar; pero al arqueólogo sólo le dieron dolores de cabeza.[17] En en el Museo de Chichicastenango, en Guatemala, encontré hace años una pieza similar, aunque grabada en un dura piedra, donde se veía un insólito calendario azteca.[18]

Estos casos no son tan diferentes a los jeroglíficos egipcios de la localidad de Kariong, en Australia. En un desfiladero de complejo acceso, allí existen unos ciento cincuenta jeroglíficos egipcios tallados en la roca, que fueron descubiertos en 1975. Por supuesto, eso despertó una furiosa ola de visitantes, teorías extraterrestres y migraciones inusitadas en el pasado, pese a que los expertos dijeron que eran falsos. Había algunos bien copiados de textos conocidos y publicados, otros estaban al revés, otros equivocados, otros eran inventos; nada tenía sentido como inscripción y las fotos más viejas demostraban que la piedra estaba recién tallada. Hoy, bajo una capa de musgo, de suciedad introducida por la lluvia, de plantas

[17] Alberto Rex González, "Ovnis en la prehistoria", en *Tiestos dispersos*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 116-121.

[18] Lo identificamos en 1975.

crecidas, con nuevas inscripciones turísticas trazadas por encima e incluso con pozos de saqueo a sus pies, atraen a miles de turistas, porque ya tienen el aspecto y la pátina necesarios para darles antigüedad visual. Para quienes han reconstruido su historia, fue simplemente el producto de un enfermo mental a quien un guardaparque le quitó el martillo, pero que, por su estado mental, no pudo ser procesado: simplemente se divertía con algo inocente en un lugar alejado, donde no molestaba a nadie; su entretenimiento se ha convertido en la meca de los buscadores de mensajes de la Nueva Era.

Existen también falsificaciones y malas interpretaciones hechas quizá sin intención de engaño, al menos en escala masiva, como el caso que se produjo en México –luego lo describiremos en detalle– cuando se hallaron los supuestos huesos de Cuauhtémoc en 1949. El tema tuvo una trascendencia desmesurada, pero nadie ganaba dinero con él, sino sólo prestigio, suponiendo que hubiese sido verdad. Recordemos que los noruegos también fueron acusados de falsarios en Estados Unidos cuando encontraron la Piedra de Kensington, porque la ciencia oficial no podía aceptar que era verdadera, y murieron peleando por algo que era justo sin el reconocimiento que correspondía. Exactamente al revés que el Códice de La Malinche, que luego también analizaremos, burda copia de una hoja de un códice maya puesto en una vasija para que un arqueólogo la descubriese y publicara, de forma tal de ponerlo malamente en ridículo. Si volviéramos al héroe novelesco de *La Gioconda*, éste nos diría; "Cualquier autor desaparece, de una manera u otra, detrás de lo que hace: el falsificador desaparece por completo por la condición de su existencia, y de su subsistencia, que es no dejar el menor rasto".[19]

La idea de que la historia podía ser alterada para dignificar el pasado de un país en construcción no era nada rara en el siglo XIX; los mismos historiadores estaban escribiendo la historia para el futuro y si podían encontrar elementos que la elevaran por sobre las otras, era

[19] Martín Caparrós, *Valfierno*, Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 191.

considerado mejor. La fabricación de la *Dama de Elche* se encuadra en este supuesto beneficio que se le hacía al nacionalismo español, porque mostraba a la vez la influencia externa y la creación propia, saber tomar lo bueno de afuera y rehacerlo mejor; sus autores jamás sospecharon que algún día podía entenderse que era una superchería. Y en eso cayeron muchos, incluso artistas del más alto nivel y prestigio.

Una historia interesante en nuestro continente, que vale la pena narrar, es la de Diego Rivera y su primera esposa, Angeline Beloff, artista de no grandes dotes pero buena falsificadora profesional. Rivera vivió en París junto a Angeline, quien había nacido en la antigua Leningrado y era a su vez quien lo mantenía mientras él pintaba. Tuvieron un hijo en 1916, que falleció a los 3 años de edad; estuvieron casados otros seis más. Al final de esos tiempos, en 1921, vivía junto con ellos David Siqueiros, y cuando los dos pintores pudieron regresar a México, ella se quedó en París por falta de dinero para el pasaje, esperando que se lo enviasen. Rivera rápidamente se olvidó de todo, incluso cuando Angelina –ya mexicanizado el nombre– en 1932 fue a México a buscarlo y él no la reconoció. Pero se quedó y siguió viviendo y pintando allí hasta su muerte, en 1969.[20]

Esto, en un ejercicio de historia contrafáctica, nos puede llevar a pensar en que si alguna vez Rivera, en sus tiempos maritales y de graves problemas económicos, la habrá ayudado a hacer las falsificaciones o si habrá algún cuadro europeo directamente pintado por él, lo que sabemos que hacía magníficamente bien por sus dibujos juveniles; resultaría más que interesante confirmar esta posibilidad, aunque muchos se sentirían ofendidos de esa aventura. Hoy buena parte de la obra de su primera esposa está en el Museo de Xochimilco, aunque no obviamente lo falso –esas pinturas cuelgan en otros museos del mundo–. Hasta que se fue a México, Rivera expuso regularmente en el Salón de Otoño de París, en el Salón de las Tullerías y en el de los Independientes. Y si bien siem-

[20] Elena Poniatowska, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 2000.

pre quiso dejar este tema de lado, no lo hizo así Siqueiros, quien mantuvo con los años una relación de amor-odio con Rivera, en realidad de competencia y vedetismo, que lo llevó a contar la historia en sus propias memorias, tal vez, más que por odio, por la culpa que siempre sintió por haber abandonado a Angeline en París y jamás hacer nada para ayudarla. Recuerda Siqueiros:

> Varias veces en la intimidad del hogar de Diego, me reveló Angeline Beloff cómo se hacían esas falsificaciones: se compraba madera apolillada, comprobando científicamente que esa madera, en sí, ya tenía los años que iba a tener la obra pictórica correspondiente. Esto era relativamente fácil porque en ese intento se compraban muebles, marcos e inclusive los propios bastidores de la época adecuada y necesaria. También se adquirían telas en iguales condiciones y virtudes, es decir, telas de cuadros, no obras de arte de la época y a las cuales se les removía cuidadosamente lo que había que remover para utilizarlas posteriormente. Se procuraba utilizar los mismos materiales pictóricos, cosa que no era difícil, porque en realidad los pintores de París, como los pintores del mundo entero, seguían usando exactamente los mismos materiales que se habían usado 800, 900 y hasta 1500 años antes. Pigmentos de origen mineral, tierras naturales y aceite de linaza, en la mayor parte de los casos, aunque a veces con una cierta mezcla de aceite de nuez. Lo importante era fabricar ellos mismos sus materiales considerando que en las fábricas de pinturas a base de óleo [...] habían empezado a agregarles una cierta proporción de caseína para darles más cuerpo. Y el cuento de la caseína en las pinturas usadas podía servirle a los químicos de la antifalsificación para descubrir el truco. En fin, la rusita, aunque algunos años más que Rivera [...] lo hacía francamente delante de su pintor [...]. Seguramente por precaución, Angeline Beloff nunca quiso que yo la visitara en su maravillosa fábrica de primitivos italianos, flamencos, catalanes, en fin, su increíble incubadora de toda la tradición del arte universal.[21]

[21] David A. Siqueiros, *Me llamaban El Coronelazo: Memorias*, México, Grijalbo, 1977, pp. 172 y 173.

Recordemos que la mayor parte de las falsificaciones del pasado se hicieron por poder. Un buen ejemplo de ello es la Edad Media, cuando miles de huesos sacados de cualquier cementerio terminaban dentro de las custodias de las iglesias y atribuidos a santos milagrosos, simplemente por decisión de un sacerdote cualquiera, y los ejemplos son demasiados. Era sólo un tema de poder, ya que quien tenía la reliquia del santo más famoso era más importante, o al menos lo era su parroquia, y no hacía falta demostrar que fuera verdad, ya que era un simple tema de fe.[22] Tal como alguien dijo, contra la fe no hay pruebas; sólo las hay contra la incredulidad.

Una de las maneras habituales de hacer pasar una obra de arte falsa por verdadera, una obra de poco valor por más de lo que vale o un hallazgo espurio por algo auténtico es la falsificación de su linaje, de su proveniencia. Quizás el más difundido ha sido el caso de la Tate Gallery, donde, tras introducirse en el despacho de un investigador, alguien le colocó entre sus papeles varios documentos sobre la existencia de un cuadro que salió a la venta adjudicado a un autor que no era el verdadero. Al ser consultado, aseveró que la obra existía y él tenía documentos probatorios; aunque finalmente se descubrió que eran falsos.

Esto es algo muy común desde que George Bristow comenzó en 1892, en un pueblo de Inglaterra, a descubrir extrañas especies de pájaros que jamás habían sido vistos en esas latitudes; pero en ese entonces se capturaban los animales, ya que no se contentaban con una foto como ahora, y Bristow cada vez ofrecía más y más especies alóctonas que eran compradas por museos y colecciones, pues modificaba las pocas teorías existentes sobre la distribución ornitológica del mundo. Tras su muerte, ocurrida en 1930, se encontró una carta por la que se descubrió que compraba los pájaros en otros países,

[22] Patrick Geary, "Mercancías sagradas: la circulación de reliquias", en *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991, pp. 211-241.

desde donde se los enviaban en cajas de hielo, para recibirlos aún frescos y poder embalsamarlos y venderlos como si hubieran sido cazados poco antes. Hoy puede parecer pueril, pero, en los tiempos en que la refrigeración hacía sus inicios, fue un visionario.

Hemos encontrado casos, sin investigar demasiado, en que las obras de arte estaban acompañadas de etiquetas auténticas de prestigiosas casas de remate –sacadas de otras obras vendidas–, o simplemente de etiquetas falsas, de cartas con firmas alteradas, referencias a catálogos inexistentes o en los que al menos no figura esa obra sino algo similar en el texto, o a citas de terceros no comprobadas, facturas de empresas, importadores o comercios ya inexistentes o irreales. La obra puede o no ser falsa, muchas veces es de poco valor, pero esa documentación le da una historia y proveniencia supuestamente indiscutible.

Actualmente la proveniencia, en lo que respecta a colecciones a las que pertenece un objeto o de la fecha en que fue extraído o comprado, también se falsifica para franquear prohibiciones de exportación o legislación preservacionista. Por ejemplo, la Argentina no tiene leyes serias en la materia y las que existen no se aplican, o se lo hace en forma esporádica, a la ligera y, por qué no, corrupta. Esto fue aprovechado durante decenios por los grandes exportadores para triangular piezas que no pueden salir legalmente de otros países donde la ley sí se aplica. La dinámica, en estos casos, consiste en enviar los objetos a Buenos Aires y desde allí a terceros, con una certificación de que pertenecieron a una colección local inexistente; esto permite, por ejemplo, venderlos en los mercados europeos o de Estados Unidos sin problemas. Es similar a lo que pasa con Suiza o Londres, que están abiertos a la exportación e importación. Algunos casos extremos han sido ya denunciados por Peter Watson, lo que costó la caída de gran parte del directorio de Sotheby's en el mundo.[23]

[23] Véanse Peter Watson, *Sotheby's: Inside History*, Londres, Bloomsbury Publ. Co., 1998; y Nicholas Faith, *Sold: the Rise and Fall of the House of Sotheby*, Nueva York, MacMillan Publ. Co., 1985.

Para los hallazgos de objetos antiguos es habitual fraguar la tumba completa; los saqueadores juntan una cantidad de objetos de proveniencia cercana, arman la tumba e invitan al buscador de tesoros al sitio para que la encuentre de casualidad. No deja de ser habitual la inclusión de algunas piezas falsas, aunque el negocio es el conjunto, además de la credibilidad.

De todas formas, en este universo uno debe tener en mente lo que hizo el tan famoso lord Duveen de Milbank, prestigiado millonario, coleccionista y comerciante de arte, quien, cuando salió a remate una auténtica obra de Filippo Lippi en 1929, llamó a sus mejores compradores –nada menos que Rockefeller, Mellon, Hearst y Dupont– para pelear por el cuadro. Frente a los cuatro hombres más ricos del mundo, que venían a pujar por la obra que ya había sido ofrecida a precio sideral, dijo que era falsa, por lo que todos se retiraron y él mismo la compró por una cifra inferior al 10% del verdadero valor, para luego cambiar de opinión y venderla al precio real. El negocio lo hizo él y no el dueño de la obra; su acción no fue ilícita, sólo una triquiñuela sagaz en el mundo de los negocios.[24]

Por último, ya hemos visto que la *Dama de Elche*, en España, el símbolo por antonomasia del país, y el *Guerrero ibérico* que la acompaña fueron falsificaciones cuyo destino era exaltar el nacionalismo. Sus respectivos hallazgos, en 1897 y 1898, hoy son irrisorios; la presencia del mismo experto del Louvre en ambos casos, su unicidad absoluta, y el hecho de que el *Guerrero* fuera una copia de otra escultura hasta en los quiebres, suenan ridículo. Pero a muchos, y durante un siglo, les sirvió para plantear que la dominación romana de España había sido contestataria, que había logrado su propio arte usando lo clásico y superándolo. Como si la resistencia de Numancia no hubiera sido suficiente para probarlo.

[24] Samuel N. Behrman, *Duveen*, Londres, Hamish Hamilton, 1952.

En materia de falsificaciones, el porcentaje más alto lo cubren, por supuesto, las que son realizadas con fines netamente económicos. Éste es el aspecto más obvio y, a la vez, más complejo, ya que la enorme mayoría de las falsificaciones tuvieron y tienen por objetivo final ganar dinero, comenzando por los griegos, que hacían esculturas para vender a Roma, firmando como si fueran Fidias u otros célebres clásicos artistas muertos varios siglos antes.

Ya hemos visto lo que ocurrió con Miguel Ángel y su *Cupido* enterrado; también a Ghiberti, que copiaba mármoles romanos y griegos. Son tantos los ejemplos que ni siquiera sería posible hacer una lista exhaustiva, pero podríamos describir cientos de casos. Es cierto que muchos son discutibles y otros se escudaron en que lo que ganaban era mínimo y el responsable era el intermediario, como sucedió con Alceo Dossena. Recordemos una vez más a Eric Hebborn, que estaba orgulloso y por eso lo publicó en sus libros, al igual que sus recetas para fraguar obras de arte, al punto de costarle la vida; o a Hans van Meegeren, quien murió en la cárcel peleando para que creyeran que sus cuadros eran realmente falsos y que había usado un autenticador de 83 años y ciego para timar al mismo Goering.[25] Alfredo Héctor Donadieu, falsificador de dinero en México durante las décadas de 1930 y 1940, fue capturado y, con el apoyo de un cura jesuita, líder de la causa Cristera, siguió falsificando en la cárcel para atacar con ese dinero al Estado anticlerical, hasta que logró su fuga en 1938; en 1941 volvió a ser detenido, condenado y deportado a Francia. Al fin de cuentas, la estampilla falsa más antigua que conocemos en nuestro continente se remonta a la primera que se hizo en Ecuador en 1866; es decir que, en el mismo momento en que empezó a circular, se hicieron diferentes tipos de copias.[26]

[25] Paul Coremans, *Van Meegeren's Faked Vermeer and De Hooghs*, Ámsterdam, J. M. Meulenhoff, 1949.

[26] Juan Salinas de Lozada, "El '6 Reales' de 1866 del Ecuador", en *Selecciones Filatélicas*, vol. 6, Buenos Aires, 1983, pp. 87-106.

Si bien puede parecer poco relacionado con el arte, en los últimos diez años el área que posiblemente más creció en el mercado de remates de antigüedades ha sido el de los vinos añejos. Según el *New York Times*, que estudia el fenómeno desde 1993, cuando se autorizó por primera vez en esa ciudad este tipo de mercado, en 2006 se vendieron 131 millones de dólares de esos vinos y casi el doble en el mundo, con un crecimiento del 45% sobre los dos últimos años. Cada botella de Chateau Mouton Rothschild se ha vendido en más de 57 mil dólares. Esto ha llevado a la búsqueda de viejas botellas a velocidades inusitadas, y si están etiquetadas, los precios son formidables, ya que el vidrio viejo es aún muy difícil, si no imposible, de imitar. Un cálculo reciente estima que de el 25 al 30% de ese mercado es falso, y en rápido ascenso, en especial en los países donde no hay verdaderos expertos para autenticar antes de descorchar las botellas. Luego, éste es un tema para los abogados, porque ya no hay devolución del producto ingerido.

El caso más sonado, porque no hubo quien le ganara, se produjo hace pocos meses cuando la revista internacional *Wine Spectator* otorgó el premio a la excelencia al vino fino más codiciado del mundo: el de la Hostería L'Intrepido, en Milán. Una botella costaba 250 dólares, lo que hizo que llovieran pedidos del mundo entero. Resultó que no existía ese vino, ni siquiera era una falsificación, era un truco para vender los menús y otros recuerdos vía Internet, incluyendo la muy especial lista de vinos finos, que de tan selectos no existían más allá del nombre. Si no fuera porque un periodista y un experto se pusieron de acuerdo para denunciarlo, hoy seguiría siendo el vino más famoso y caro que nadie podría tomar, a menos que lo hiciera en el ciberespacio.

¿Qué ocurre con las producciones realizadas mediante el ensamblado y el completamiento? Si bien se trata de objetos hechos casi siempre con fines económicos, muchas veces son el resultado de decisiones estéticas, aunque algunas resultan insólitas.

Hay un caso reciente muy interesante, ya que se trataba de una propiedad del Museo Getty: un gabinete renacentista de madera tallada y de excepcional calidad, que había sido comprado en 1971, pese a que los curadores dijeron que era falso. Aunque el ojo de Paul Getty le indicaba que era auténtico, nunca fue expuesto y quedó olvidado como una obra del siglo XIX imitando el estilo. Con motivo de una exposición en Francia donde se vieron otros muy similares, se decidió revisarlo y, sorpresa mediante, se encontró que era del siglo XVI, pero mejorado en la época de las grandes falsificaciones, aunque ésta no lo era en sí misma. Alguien había querido ayudar a enmendar la presentación, a completar los faltantes, pero en esencia era original.[27] Los estudios incluyeron análisis dendrocronológicos de la madera, la búsqueda documental que permitió encontrar su posible propietario inicial y una observación detenida de las técnicas de manufactura, es decir, del trabajo de la madera con instrumentos simples como hachuelas que se usaban durante el Renacimiento.

No fue diferente la pequeña espineta renacentista del Metropolitan que un día descubrieron entre sus colecciones junto a otra que tenía igual firma e inscripción, aunque estaban ambas allí, una desde 1889 y la otra desde 1903. Las dos eran falsas, o por lo menos una, por lo que se decidió estudiarlas con detalle: el resultado fue que, por una casualidad, una resultó auténtica y la otra un arreglo de una espineta original a la que alguien quiso darle mayor valor con pinturas e inscripciones hechas hacia 1880 por un falsificador llamado Franciolini, quien tuvo la mala suerte de copiarse justo de la otra, que por casualidad fue a parar después al mismo museo, lo que permitió entender el enredo.[28]

[27] En exhibición en el Pabellón Sur del Getty Center durante 2005-2007; los estudios se hicieron en 2001.

[28] Edwin M. Ripin, "A Suspicious Spinet", en *Bulletin*, núm. 2, The Metropolitan Museum of Art, 1972, pp. 196-202.

El otro tema que ha venido dando dolores de cabeza ha sido el de las encuadernaciones antiguas. A finales del siglo XIX y hasta mitad del XX lo más sencillo era hacer una nueva imitando las antiguas: colocarlas en un libro original sin tapas, marcarlas a fuego y luego dorar los dibujos o decoraciones; y muchas pasaron así por buenas. Tanto reyes como reinas que jamás existieron, o si vivieron jamás leyeron un libro, tuvieron encuadernaciones de sus bibliotecas privadas con sellos e inscripciones con sus nombres, las que alcanzaron grandes precios, hasta que el estudio del dorado y la iconografía pusieron en evidencia las cosas. Y entonces se inventó una nueva técnica: buscar una buena tapa original y unirla a un libro también antiguo y de valor pero sin tapas de calidad, haciendo un clon que sólo puede detectarse en las juntas entre ambas partes. El gran maestro, hasta ahora incomparable, para falsificar encuadernaciones ha sido Carlos Hagué, un francés muy activo en la década de 1860, aunque parece que sus trabajos casi no han llegado a nuestro continente.[29]

Por último, en esto de hacer uniones, lo más común entre nosotros es la unión de fragmentos cerámicos precolombinos que forman algo más complejo que las piezas de origen. Parecería que ésta ha sido una de las técnicas más antiguas; veremos más adelante que, en la década de 1920, hubo en México una seria discusión al respecto entre el Museo Nacional y los arqueólogos, lo que puso en evidencia que había excelentes piezas que eran en sí mismas –así como cada una de sus partes– originales, aunque el resultado era espurio: podía ocurrir que una cabeza que se encontraba sin cuerpo pasara a quedar unida a una figura sin ella. Esta práctica sigue siendo habitual hoy en día, en que brazos, piernas y apéndices de todo tipo son unidos o pegados de alguna manera para que la pieza se vea mejor de lo que realmente era. Lo falso no es el objeto, sino lo que se ha hecho con él.

[29] Pablo Eudell, *La falsificación de antigüedades y objetos de arte*, Buenos Aires, Centurión, 1947.

El caso más escandaloso es el de la cerámica de un animal, una especie de gacela africana muy abstracta, que estaba en la famosa colección Khun y que fue vendida en 275 mil dólares a través de Sotheby's, en noviembre de 1991. Era, sin duda, una pieza espectacular, la mejor de su tipo, de las que hay muy pocas completas y provienen de saqueos hechos en Mali durante la década de 1960. Cabe destacar que los expertos consideran que, si bien la búsqueda de objetos arqueológicos en esa región comenzó en forma sistemática hacia 1980, para el año 2000 el 80% de la totalidad de los objetos arqueológicos de Mali eran falsos. En 1995 un investigador encontró en una aldea perdida del mapa, de menos de doscientos pobladores, una parte de una de estas famosas y tan preciadas figuras, en un patio del fondo de una choza donde sabía que vivía un traficante.[30] Esto le despertó la curiosidad y comenzó a investigar, hasta encontrar a un artesano ceramista que había hecho la mayor parte de la gacela Khun, de la que habían encontrado excavando sólo la pieza de adelante y le completaron el resto, cubriendo todo con la misma pátina artificial. Escándalo mediante, se siguieron buscando falsificadores que usando fragmentos hacían maravillas enteras. Precisamente eso, agregar partes antiguas, era lo que les permitía pasar las pruebas de termoluminiscencia.

Las técnicas usadas para emparejar la pátina –que siguen siendo las mismas– iban desde el entierro, en el caso de la gacela de diez meses, hasta productos ácidos como el estiércol, los deshechos humanos, el potasio o los extractos de plantas locales. Hoy entendemos que gran parte de la cerámica Ife y Nok de África ha pasado por la misma situación; lo interesante es que los artesanos mostraron una amplia biblioteca de libros especializados y catálogos de venta sobre los cuales se inspiran para su trabajo. Su marginalidad no era tanta, porque casi no hay falsificación

[30] Michel Brent, "Faking African Art", en *Archaeology*, enero-febrero de 2001, pp. 27-32.

creativa, ya que siempre, al menos salvo excepciones, hay una fuente; el secreto está en saber buscarla. Y habitualmente, cuando no la hay, no reconocemos que es falsa y sigue en exhibición como auténtica.

Un caso sonado, y publicado, es el de una placa de cerámica etrusca que fue hecha, pintada y luego rota; se descartaron casi la mitad de los fragmentos y lo que quedaba se restauró dejando en claro los faltantes. Realmente daba una imagen de antigüedad, hasta que se hizo un estudio iconográfico de las imágenes: cada persona, objeto o animal estaban bien hechos en sí mismos, pero eran copiados de algún objeto preexistente –una cerámica con relieves o pinturas, un fresco o una piedra–, si bien, debido a la parcialidad y la fragmentación, era difícil darse cuenta. Al descubrirlo fue sencillo comprender lo sucedido.[31]

Pero si esa gacela fue un escándalo porque afectó económicamente a coleccionistas y museos, mucho más simpático para el público en general fue el reciente caso de la momia persa, que casi llevó a la guerra a dos países vecinos: Irán y Pakistán. La historia comenzó en 2001, cuando la policía capturó a un personaje en una pequeña aldea que tenía una momia completa con su sarcófago. El propietario alegaba haberla encontrado en un terremoto, por lo cual no había hecho una excavación ilegal, y la ofrecía en 11 millones de dólares, aunque al parecer el tema era más viejo y en realidad desde 1999 se la estaba ofreciendo en Estados Unidos. Pero lo concreto es que, una vez trasladada al Museo Nacional en Karachi, fue investigada; una placa de oro reveló que quien estaba allí momificada era una princesa del siglo VI a. C., emparentada con Jerjes y con la nobleza egipcia, lo que justificaba que se la hubiera embalsamado con la técnica de aquel país. Era la primera vez que se hallaba una momia de este tipo

[31] Stuart Fleming, "Curiosa historia de la falsificación en arte", en *El Correo de la UNESCO*, marzo de 1981, pp. 24-26, 34 y 35.

fuera de Egipto. De inmediato, al tratarse de una princesa persa, el gobierno de Irán comenzó a exigir su devolución alegando que había sido sacada ilegalmente de su país. El tema creció –las amenazas subieron de tono e intervinieron Interpol y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)–, hasta que comenzaron las observaciones detalladas, en especial por un experto que ha denunciado infinidad de falsificaciones, Oscar Muscarella. Había errores de léxico en la inscripción cuneiforme, la autopsia reveló errores de momificación, o al menos diferencias importantes con las egipcias, y hasta marcas de tinta para el corte de la madera del sarcófago, cuyo fechamiento de radiocarbono dio 250 años de antigüedad máxima.[32] Resultado final: todo era falso, se habían gastado millones en estudios y protección de la momia, se discutió y se hicieron más ríspidas las relaciones entre dos países, los responsables fueron presos y nadie ganó nada. De todas formas, poco más tarde aparecieron otras seis momias persas en el mercado, aunque a precios más reducidos, hechas quizá por alguien que no había leído los diarios.

Pero dos interrogantes quedaron abiertos: si la muerte de la persona embalsamada era reciente, ¿de quién se trataba? Eso abría una investigación sobre asesinato. Y, además, ¿quién o quiénes tenían el dinero y los conocimientos sobre escritura cuneiforme, momificación y anatomía para hacer algo de tamaña escala? El mismo Muscarella, que puso ese caso en evidencia, fue quien dedicó tiempo para demostrar que una copa de plata asiria, con su exterior totalmente grabado, era verdadera en sí misma, aunque sus dibujos eran falsos. Los saqueadores habían encontrado una pieza excepcional, posiblemente en Irak, y procedieron a grabarle

[32] Kristin Romey y Mark Rose, "Saga of the Persian Princess", en *Archaeology*, enero-febrero de 2001, pp. 24 y 5; Jenny Doole, "The Mystery of the Persian Mummy", en *Culture Whithout Context*, vol. 9, Oxford, 2001, pp. 14 y 15.

dibujos tomados de libros, aunque con buena mano, e incluyeron dos inscripciones: una donde un rey la manda fabricar y la otra, supuestamente hecha años más tarde, de quien la regalaba, por lo que el nuevo propietario también escribió en ella. Todo eso no era más que la forma de justificar diferencias en los dibujos y que sus posibles errores de iconografía y de escritura fueran tomados como muestras de eclecticismo local, o resultado de escrituras hechas en diferentes lugares y tiempos. El resultado, que implicó hasta un detallado estudio de los instrumentos musicales mesopotámicos que portaban algunas de las figuras grabadas, fue que eran nuevas incisiones decorativas sobre una pieza antigua, por lo que, pese a la alta calidad en sí misma de la copa lisa, ahora había perdido su valor. En este caso, el método estilístico e iconográfico, más allá de todo lo que se hizo para burlarlo, dio excelentes resultados, y el falsificador, al querer agregarle valor a un objeto, paradójicamente, se lo quitó.[33]

La idea antes descrita, de mejorar un objeto agregándole ornamentos o inscripciones, es infinita en sus posibilidades. Valgan como caso las hermosas cerámicas mayas policromadas que se hicieron entre los siglos IV y V d. C. en el sur de Yucatán y norte de Guatemala, soberbias en sus dibujos e inscripciones glíficas. Pero, por su fragilidad, es habitual encontrarlas quebradas y con su pintura dañada, lo que le quita valor para el coleccionista o el gran museo. De allí nació hace unos treinta años la costumbre de repintarlas sin agregar nada -o al menos mucho- ni cambiar la escena, sino simplemente retocar las líneas negras que delimitan los campos de color de las figuras.

Se trata, a diferencia de los casos de ensamblado y completamiento, de un proceso de restauración mediante el cual se mejora

[33] Oscar W. Muscarella, "Excavated in the Bazaar: Ashurbanipal's Beaker", en *Source*, vol. XX, núm. 1, 2000, pp. 26-36.

una pieza sin alterarla. Sin embargo, una publicación alertó sobre el tema, mostrando que el retoque era práctica común incluso entre los restauradores, generalmente sin mala intención, pero que se alteraba el original. Es más, muchas veces, al no entenderse el dibujo original, en especial los glifos, se cometían errores difíciles de reparar en el objeto y en su interpretación.[34]

Otro tema interesante es el de la fotografía, la cual ha sido considerada durante el siglo XX como un gran documento, rodeado de una aureola por constituirse siempre en una prueba indiscutible de algún suceso histórico o personal. El problema es que, desde sus orígenes, la foto sólo es prueba de que el fotógrafo tomó una imagen y luego trabajó sobre ella. Una foto se recorta, se amplía parcialmente, se destacan sectores, se desdibujan otros o simplemente se saca lo que molesta. Los casos de las fotos de Stalin han sido más que difundido mostrando cómo, a medida que los miembros de su comité iban cayendo en desgracia, desaparecían de las fotos de grupo, uno a uno. El Lenin fotografiado en un estrado arengando a las masas dio la vuelta al mundo como símbolo de la Revolución de 1917, pero Trotski rápidamente desapareció de la foto. Y así hay miles de ejemplos: la más famosa fotografía de la Guerra Civil Española, tomada por Agustí Centelles en 1936, en que tres partisanos disparaban sus fusiles atrincherados tras dos caballos moribundos, ahora sabemos que tenía un cuarto personaje, vestido de traje y con una pistola en la mano, que ponía en evidencia que era una reconstrucción y no una instantánea, por lo cual el personaje molesto desapareció de la toma.[35] Y todo eso sucedía antes del Photoshop y los programas similares.

[34] Dicey Taylor, "Problems in the Study of Narrative Scenes on Classic Maya Vases", en Elizabeth Benson y E. Boone (ed.), *Falsificactions and Misreconstructions on Precolumbian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 107-124.

[35] Esto ha sido difundido en 2007 por el filósofo español Rafael Argullol.

¿Existe algún modo de "blanquear" un objeto falso para que se transforme en auténtico? La respuesta es muy sencilla: debe pasar la prueba de los expertos, ciencia mediante, o simplemente, a través del ojo humano. Si se logra exhibirlo en un museo o en una galería de cierto prestigio, o que vaya a un buen remate y salga en el catálogo, se supone que está aceptado, se haya vendido o no. Así hay miles de objetos arqueológicos que, por haber sido publicados en libros, o cuadros que fueron colgados en alguna pared vieja, están hoy en colecciones y museos del mundo, y no hace falta gastar en ciencia.

Hay casos escandalosos que muestran hasta qué punto los expertos no son del todo infalibles -son humanos, al fin de cuentas-, y no hay ojo o ciencia que no pueda ser trucada, con o sin intención. Los cuadros de Vincent van Gogh, que hoy valen decenas de millones de dólares, fueron reconocidos como valiosos desde muy temprano -a pesar de la leyenda del infortunio del artista-, y tenemos información sobre la existencia de obras falsas al menos desde 1901. El gran escándalo que puso en evidencia que existían docenas tanto de buenas copias como de burdas falsificaciones estalló en 1928, y se conoce como el caso Wacker, por el apellido de quien era director de una buena galería de arte en París. Al parecer, su padre era pintor y su hermano restaurador, y crearon más de una docena de nada malos Van Gogh. Poco más tarde surgieron dudas que luego crecieron, y los expertos comenzaron a publicar sus ideas, hasta que el tema entró en la justicia en 1928. El juez comenzó a pedir, igual que cada una de las partes, expertizajes a los peritos más famosos de su tiempo, algunos de tipo visual y otros técnicos, lo cual llevó a discusiones interminables, docenas de publicaciones y a que cada uno encontrara falsas y verdaderas a diferentes obras. Si la genealogía del cuadro aparecía en el mercado con Wacker o ya figuraba en las cartas al hermano del pintor, Theo, era considerado importante. Lo mismo ocurría si la obra provenía de la propia familia del artista o del misterioso

ruso al que le compraba el galerista; si la pintura era reflejo del espíritu del pintor, si la técnica y el uso del pincel era correctos o los colores se mezclaban bien o no, todo generaba una y otra vez contradicciones. Entonces surgieron los catálogos de falsos y verdaderos; no hay dos iguales, y sigue sin haberlos. El sobrino participó como experto y generó nuevamente complicaciones. En 1932 el juez pudo tomar una decisión, obvia por cierto, de que Wacker había falsificado y vendido obras de Van Gogh –sin saber cuántas y cuáles con certeza–. El caso se cerró con un año y medio de cárcel y una fuerte multa, pero sin que se pudiera saber con certeza qué se había falsificado.

Lo concreto, que hubiera sido poder separar unas obras de las otras, no se logró nunca; lo que primaba era el castigo al culpable. Valga un ejemplo: un experto hizo un estudio de rayos X mostrando que había claras diferencias entre distintas obras, el problema fue que, para hacer las comparaciones, tomó como auténtica la que luego se demostró que también era falsa, aunque hecha por otro autor, con lo que el análisis sólo sirvió para conocer las diferencias entre dos falsarios.[36] Todo esto produjo varias quiebras económicas a los dueños de los cuadros, quienes creyeron que tenían obras falsas cuando eran verdaderas, o a la inversa, facilitando ventas de lo que no era legítimo. El museo que prestó su cuadro para el estudio de rayos X no reconoció lo sucedido, y la obra aún cuelga en las paredes del Museo Kröller-Müller; su pérdida era demasiado importante, y todo por tratar de ayudar... El resultado es que la bibliografía sobre Van Gogh creció desmesuradamente; no hay dos libros iguales, no hay dos catálogos de cuadros verdaderos que coincidan, lo que por supuesto hizo subir los precios en forma desmesurada de los que tienen toda la cer-

[36] Hay mucha bibliografía específica sobre este tema, dispersa en otros libros. Véase una historia del caso en Walter Felichenfeldt, "Van Gogh Fakes: the Wacker Affair, with Illustrated Catalogue of the Forgeries", 2001. Disponible en línea: <http://www.vangoghgallery.com>.

teza de ser indiscutibles, que son muy pocos. Es por eso que Van Gogh tiene precios excesivos y son escasos los cuadros de los que realmente se puede demostrar autenticidad.

Para terminar con esta clasificación, hablemos de ese conjunto de objetos y de obras de arte que son de difícil atribución, en especial cuando se han hecho a partir de moldes auténticos o impresos de planchas de grabado de época. Valgan dos casos: los grabados de Durero fueron falsificados muchas veces; Lucas Jordan en el siglo XVII no sólo los hizo casi idénticos, sino que hasta se animó a firmarlos con el anagrama AD. Fue a juicio, pero el tribunal tuvo que reconocer que no sólo estaba la firma de Jordan en un escondido rincón, sino que ser capaz de hacer algo tan magnífico como el mayor grabador de su tiempo no era algo para penalizar, sino para felicitar. Finalmente no se lo declaró culpable. Por el contrario, el famoso Frank Stella vendió un cuadro en varios millones, aunque se olvidó de decir -eso alegó en el juicio- que había hecho otro igual y hasta con el mismo nombre; al tratar de vender la copia, aunque fue hecha por él mismo, su propietario se sintió lógicamente damnificado y engañado. El juez encontró culpable a Stella, aunque no pudo penalizarlo, ya que no hubo daños reales porque el cuadro mellizo no se había vendido.

Otra anécdota es la de los caballos chinos de la dinastía Tang: un hallazgo casual permitió encontrar numerosos moldes de las partes con que se hacían esas figuras tan conocidas en el arte, las que luego se ensamblaban. A fines del siglo XIX, alguien juntó todos los moldes que pudo y comenzó a hacer copias, en las que, aunque la cerámica era nueva, las figuras eran auténticas y hasta hechas en los moldes originales. Esto generó muchos dolores de cabeza, ya que en estos casos el método iconográfico es inútil, porque cada detalle es adecuado y que haya varios similares o iguales es también correcto, por eso se los hacía en moldes. Hoy, que esos

objetos nuevos ya tienen más de un siglo de pátina, las cosas se hacen aún más complejas.[37]

Hacia el siglo II, se hicieron en Inglaterra copias de monedas romanas de plata en circulación con moldes originales, con la salvedad de que aquéllas habían dejado de fabricarse sólo unos pocos años antes; no era delito reproducirlas, ya que no se las hacía más oficialmente –aunque circulaban por su valor–, el problema era la adulteración del material, que tenía más del 40% de cobre. Si las hubieran hecho de plata, como el valor estaba en el objeto en sí mismo, no hubiera habido nada malo para su tiempo.

Desde que surgió el mito de la aparición de la Virgen de Guadalupe en México y su primera y clásica representación en el siglo XVI, se han hecho miles de copias de todo tipo, algunas realmente magníficas, todas habitualmente sin firma; son tantas que ni siquiera es posible catalogarlas. Son copias antiguas, originales, muchas de alto valor plástico, pero nunca sabremos quién copió a quien, cuál es el original que sirvió a otro o si realmente la oficialmente reconocida fue la primera imagen. Es más, cuando se produjo la Revolución Cristera, entre 1926 y 1929, y ante el temor a que fuera robada, se ocultó la tela original, lo que fue aprovechado para restaurarla de forma bastante discutible, ya que se procedió a repintarla para darle más valor al color, y fue reemplazada por una copia sin que nadie se diera cuenta por muchísimos años.

Un caso interesante que no ha sido estudiado es el conjunto de placas de metal del noroeste argentino, desde bronce hasta plata, que, siguiendo la tradición prehispánica, se hicieron después de comenzada la Colonia. Aunque algunas tienen formas, iconografía y manufactura con claras influencias cristianas y la intrusión de metales diferentes a los antiguos, son posteriores a las originales. Cualquier análisis científico prueba que no son iguales

[37] Stuart Fleming, *op. cit.*

a las más viejas, pero eso no indica que sean modernas ni falsas; son sólo una continuidad cultural, hechas como se pudo hacerlas. ¿Eso les quita o les agrega valor? Hasta ahora se los ha quitado, pero ya es tiempo de repensar esto.

V. LO FALSO EN ARQUEOLOGÍA, ANTROPOLOGÍA Y PALEONTOLOGÍA

> La existencia de obras falsas, su circulación y su exhibición,
> arroja muchas luces sobre nuestros propios gustos,
> mecanismos de apreciación estética e ideas éticas.
> En fin, una obra falsificada puede revelar aspectos
> desconocidos de nuestra manera de comprender el mundo.
>
> OLIVIER DEBROISE, "Fascinación de lo falso".

PUEDE PARECER UNA VERDAD de Perogrullo decir que para falsificar un objeto arqueológico o paleontológico debe haber alguien interesado en poseerlo con cualquier motivo, o para estudiarlo al menos, y alguien que sepa algo de ese tema como para hacerlo o suponer que lo hace. No es necesario que exista un *campo profesional*, lo cual parece estar demostrado hace tiempo, pero no puede existir en el vacío. Tampoco tiene que haber un mercado establecido; es más, es posible que las falsificaciones ayuden a su desarrollo al incrementar la oferta, pero es necesario que al menos haya dos partes.

La pregunta de cuándo se inició el tema es compleja, y ya intentamos resolverla para los objetos prehispánicos en América, incluso hablamos de sobra de lo que pasa con el arte europeo; pero la historia del interés por el pasado es más vieja de lo que se suponía, y hoy sabemos, gracias a la abundancia de pruebas, que hace cinco mil años se estaba trabajando en Babilonia en lo mismo que hoy llamamos arqueología, con respecto al método y

a la teoría, aunque con objetivos diferentes. [1] Desde ese momento hasta la fecha en que ésta fue establecida y reconocida formalmente, siempre existió. El solo hecho de saberlo nos permite entender por qué al considerado fundador de ese campo científico, Boucher de Perthes, le vendieron tal cantidad de piedras falsificadas recién talladas, hechas de maderas blandas extraídas de los lagos que se endurecían al secarse y hachas de piedra de todo tipo de material. Quienes las hacían usaban los libros que él mismo publicaba, los que compraban asiduamente para seguir fabricando en las canteras cercanas, copiando casi día a día. Obviamente, había una razón de peso, que, hasta hoy, la bibliografía sólo observó una vez, pero nunca analizó: no se estaban explotando los canteros que hacían piedras de chispa de sílex para las armas, que entre 1820 y 1840 fueron reemplazadas mundialmente por la nueva tecnología, lo cual dejó a los picapedreros sin trabajo. Rápidamente descubrieron que, para que se las aceptaran, tenían que desbastar el filo nuevo, pintar con gelatina o barniz la superficie para que aparente antigüedad o simplemente enterrarlos un tiempo en estiércol, receta universal para avejentar cualquier cosa; aunque no todo: después de tallados, los camafeos eran introducidos en el cogote de un pavo, para que sus jugos gástricos hicieran el trabajo en pocas horas; nada agradable por cierto, pero muy eficiente.

Regresando al tema, el primer engañado en esto del que tenemos noticias fue Johann Adam Beringer, quien en 1725 compró un grupo de fósiles, hoy burdamente falsos, en los que alguien talló en piedra desde peces e iguanas hasta arañas con sus crías, además de letras hebreas que debieron creer que eran las más antiguas.[2] Lo notable es que Beringer publicó su hallazgo como proveniente de un cercano cementero judío –al que ni siquiera visitó–, hasta que

[1] Alain Schnapp, *The Discovery of the Past*, Nueva York, H. Abrams Inc, 1997.

[2] Adolf Rieth, *Archaeological Fakes*, Londres, Barrie & Jenkins, 1970, pp. 22-24; André Vayson de Pradenne, *Les fraudes en archéologie préhistorique avec quelques exemples de comparasion en archéologie générale et sciences naturelles*, París, Emile Noury, 1932.

dos colegas hicieron pública la broma, ya que lo querían castigar por su forma altanera de ser. Pero su libro se siguió vendiendo, porque muchos no les creyeron a los bromistas sino al autor; hubo incluso una segunda edición tras su muerte, y hoy esos objetos se han hecho famosos y valen verdaderas fortunas como curiosidades del barroco.

En 1860, el famoso egiptólogo Henri Mariette fue engañado vilmente por unos saqueadores de tumbas, quienes le mostraron objetos notables provenientes de un túmulo con una tumba que ellos mismos habían construido y donde habían colocado piezas para venderle como conjunto. Mariette cayó en la trampa y suspendió otras tareas para dedicarse de lleno a excavar allí; lo que nadie sabía ni imaginaba era que debajo del falso túmulo estaba uno de los más impresionantes cementerios de Tebas, incluyendo la tumba de la reina Ahotep del año 1600 a. C. Es evidente que más de uno debe haberse querido cortar las venas, pero resulta interesante que en esa época del inicio de la egiptología ya no sólo se vendían falsos escarabajos pintados o esculturas menores, sino que se hacían momias y tumbas completas. Ese mismo año, Vrain Lucas comenzó a vender en Francia cientos de cartas antiguas que, si no se hubiera abusado, no se habrían descubierto al menos por un siglo: tenía cartas de Juana de Arco, de Tales a Platón, de Julio César a Vercingertorix, de Lutero a Galileo y una de San Pablo a Séneca reescrita por San Lucas. Bastante, por cierto. Tres años después, Wagenfeld inventó, con gran conocimiento de la filología, un texto fenicio escrito por un historiador que narraba todo su pasado; quizá de allí se inspiró quien en 1883 encontró y puso en venta un papiro –era cuero, en realidad– con las últimas palabras de Moisés en el desierto, nada menos. El sarcófago del hermano de Cristo de reciente publicación, ya descrito, no se aleja de esta postura.

Pero como bien dijimos, muchos son engañados porque lo que buscan es encontrar pruebas de la verdad de sus creencias; ésta ha sido una de las líneas que se han seguido en los años recientes

para identificar falsificaciones bien hechas: si sir Arthur Evans, en Creta, necesitaba realmente una diosa madre con los personajes masculinos que la adoraban, y los encontró incluso olvidándose de que él mismo, años antes, había participado en una redada policial hecha a sus propios obreros, quienes hacían esos objetos. Si se creía que en Egipto Akhenatón y su mujer habían hecho una revolución heliocéntrica y monoteísta, entonces era lógico pensar en la existencia de un estilo de Amarna que lo caracterizara y que saliera de los moldes del arte de su tiempo, aceptándose figuras con los rostros deformes y que hoy vemos como falsificaciones ridículas.[3] Por eso entendemos que las más importantes figuras de ese estilo no existieron jamás; alguien encontró que, al forzar las proporciones de los rostros de sus esculturas para que se asemejen a unos relieves vistos de perfil, le daban un mejor mercado a sus piezas, y eso hizo. Y pasaron a ser obras de arte excepcionales precisamente por esa deformación típica de quien fue el fracasado Mesías de Egipto; así, la mejor cabeza egipcia del Louvre –en realidad, era el remate de un arpa– tuvo que sacarse de exhibición en 1986, junto con tantas otras en los grandes museos. Valga aquí una palabra sobre los efectos colaterales de este caso: en 1965 un conocido divulgador del difusionismo extremo entre Oriente y América y de las migraciones transpacíficas usó precisamente esa cabeza egipcia para compararla con una olmeca de México y mostrar el parecido entre ellas.[4]

Pero los mayores escándalos, los que trascendieron los medios científicos y llegaron a toda la sociedad fueron los fraudes relacionados con la paleontología, por motivos que no son simples de entender en una época en que la Iglesia aún contradecía la idea de

[3] Ruben S. Bianchi, "On the Nature of Forgeries of Ancient Egyptian Works of Art from Amarna Period", en *Source, Notes in the History of Art*, vol. XX, núm. 1, 2000, pp. 11-17; Jean Louis de Cenival, "La fin de la tête de harpe", en *Revue du Louvre*, vol. 1, París, 1991, pp. 6 y 7.

[4] Pierre Honoré, *La leyenda de los dioses blancos*, Barcelona, Destino, 1965, lámina 53.

la evolución y la existencia de hombres prehistóricos. Recordemos que, hasta los inicios del siglo XIX, la Inquisición fue en extremo dura con ese tema, y hablar incluso de los *pre-Adamitas*, tal como se llamaba al hombre pre-bíblico de los tiempos de Noé, se acercaba mucho al pecado. Hasta que Boucher de Perthes descubrió en 1843 restos humanos o sus objetos junto a animales llamados pre-diluvianos de manera indiscutible. Eso abrió una catarata de hallazgos, más por lo permisivo que por otra cosa, pues la gente se atrevió a hablar sin esconderse. En medio de todo esto estaba presente el gran tema: la teoría evolucionista de Darwin y la idea imperante en muchos círculos de que, si el hombre descendía del mono, debía existir algo llamado "eslabón perdido", que era mitad y mitad. De qué manera lo podría haber sido es imposible imaginarlo, pero muchos lo buscaban. Así que no extrañó cuando, en una zona de restos muy antiguos, Abbeville, en Francia, se encontró la mandíbula de Moulin-Quignon junto con piedras trabajadas. En realidad, De Perthes no excavaba, ya que era un hombre mayor, sino que lo hacían sus obreros; ellos le llevaron el primer diente, y entonces él ofreció una enorme recompensa (de 2.000 francos oro) a quien encontrara el primer esqueleto. Por supuesto, de inmediato apareció una mandíbula inferior que todos los científicos de su tiempo aceptaron por auténtica. Y si bien rápidamente comenzaron las polémicas, el gran Boucher falleció en 1868 y nunca supo con certeza que la mandíbula y los objetos de piedra eran todos falsos y hechos por su propio personal para ganar el premio. Al fin de cuentas, si no había huesos allí, ellos podían enterrarlos, tan diferente no debía ser...

Hubo muchos hallazgos de este tipo, y ya hemos descrito el de 1866 de la mina de oro de Calaveras, en Estados Unidos, que luego se supo que era el cráneo de un indígena reciente puesto allí con mero afán de diversión. Esto se producía porque la antropología estaba realmente encontrando restos humanos por doquier y de enorme antigüedad para lo que se suponía: en 1856 fue el Hom-

bre de Neanderthal, en Düsseldorf, al que muchos se opusieron y del que Virchow dijo que eran huesos de un artrítico moderno, por lo que hubo que esperar hasta 1897 para aceptar que tenía 80 mil años. Dos años más tarde, se encontró el Hombre de Java, el *Pithecanthropus*, y en 1907 el de Heidelberg. Era el tema de aquella época, y se prestaba para hacer chistes o para excomulgar a quienes los repetían.

Fue en ese contexto que en 1908 un abogado llamado Charles Dawson, en Piltdown, Inglaterra, encontró restos de un cráneo humano. Tres años más tarde, otra persona halló en el mismo sitio más fragmentos, y al conocido antropólogo Smith Woodward le sucedió lo mismo en 1912; luego fue Teilhard de Chardin al año siguiente quien, aunque joven, ya estaba en camino a ser un prominente antropólogo; en 1915 el propio Dawson encontró, aunque alejado, los fragmentos del cráneo y un molar.[5] La primera pregunta era si todas esas partes correspondían al mismo cráneo, lo que no era fácil de responder, ya que los bordes estaban erosionados; la segunda cuestión era si estaban unidos a lo que se observaba que era un cráneo similar a los actuales, aunque con una mandíbula inferior de orangután. Sus descubridores le adjudicaron 500 mil años de antigüedad y lo identificaron con el inhallable "eslabón perdido"; era exactamente mitad una cosa y mitad otra. La polémica duró muchos años y hubo diversos actores, quizá demasiados, y si bien desde 1910 cada día eran más las críticas que los apoyos, hacia 1938 comenzó a entenderse que eran dos restos claramente diferentes, unidos mediante un truco de desgaste. Pero no fue hasta 1952, después de hacerse un estudio del contenido de

[5] J. S. Weiner, K. P. Oakley y W. E. Le Gros-Clark, "The Solution of the Piltdown Problem", en *Bulletin of the British Museum of Natural History*, vol. 2, núm. 3, 1953; Daniel Glyn, "Piltdown and Professor Hewitt", en *Antiquity*, vol. LX, 1986, pp. 59-63; Frank Spencer, *Piltdown: a Scientific Forgery*, Oxford University Press, 1990; John Evangelist Walsh, *Unravelling Piltdown: The Science Fraud of the Century and its Solution*, Nueva York, Random House, 1996.

flúor –una novedad técnica de su tiempo–, que se pudo dictaminar seriamente que eran restos modernos puestos juntos como un juego o una estafa. Incluso los objetos de piedra que acompañaban al cráneo y muchos de los huesos de animales extintos eran también falsos y habían sido oscurecidos con pintura, aunque había algún diente auténtico.

Otro caso que en buena medida se le asemeja es el del Hombre Fósil de Miramar, en las costas de la Argentina. Allí, un científico de gran envergadura para su tiempo, Florentino Ameghino, encontró a través de la exploración de sus colaboradores, materiales de piedra que se incluían en terrenos de tiempos terciarios. Esto desató terribles polémicas entre los expertos, no sólo locales, sino que viajó al sur el mismo Alex Hrdlicka en 1910, porque lo que estaba en juego era nada menos que la antigüedad del hombre en el continente y en el mundo. Sin entrar en detalles, todo era un conjunto de confusiones, objetos enterrados ex profeso para engañar, expertos que no iban al terreno nunca y la necesidad del país de festejar su aniversario de la independencia con, ni más ni menos, el orgullo de ser la cuna de la humanidad. No demoró mucho tiempo que el asunto se fuera diluyendo, no sólo por la muerte de Ameghino al año siguiente, sino porque nuevas evidencias fueron demostrando que las cosas no eran de esa manera: lo engañaron o se dejó engañar, o quizá el problema era realmente tan complejo que no había aún instrumentos teóricos afinados para entender la situación.[6]

Piltdown y Miramar fueron los casos más sonados de la historia antropológica, al menos hasta que aparecieron los indígenas de Tasaday en Filipinas, pero la pregunta central nunca fue con-

[6] La bibliografía de y sobre Ameghino es monumental; sobre este hallazgo específico hay casi un centenar de textos. Recomendamos revisar José María Blanco, "¿Las bolas de Parodi serán bolas...?", en *Estudios*, vol. 20, núm. 1, Buenos Aires, 1921, pp. 31-35; Eduardo Tonni, R. Pasqualli y M. Bond, "Ciencia y fraude: el Hombre de Miramar", en *Ciencia Hoy*, núm. 62, Buenos Aires, 2001, pp. 58-62 y Mariano Bonomo, "El hombre fósil de Miramar", en *Intersecciones en Antropología*, núm. 3, Olavarría, 2002, pp. 76-96.

testada: ¿quiénes hicieron el engaño? Nunca hubo dinero de por medio, sino todo lo contrario, ya que a los defensores les costó sus buenos pesos realizar los estudios, los viajes y las reuniones. Entonces, ¿para qué? La bibliografía del cráneo ha dejado de lado a Woodward, quien murió creyendo que era verdadero y jamás tuvo otro problema en su carrera de especialista reconocido. De esa manera, las dudas caen en Dawson, quien tuvo muchos temas discutibles en este sentido: no sólo poseía los conocimientos para enterrar esos fragmentos pre-tratados en un estrato artificialmente creado como para engañar a los geólogos, sino que también encontró un supuesto diente que unía reptiles con mamíferos, una serpiente marina gigante en el Canal de la Mancha que nadie vio, un dedo petrificado que sólo era una roca, esculturas romanas de hierro falsas y hasta una canoa de coral. Si acaso fue él, debe haberse divertido mucho, ya que, al menos hasta su muerte, fue el centro de atención de los científicos del mundo.

Con los objetos materiales la historia es más o menos similar. Desde 1845 se encontraron algunos que representaban animales grabados en hueso, a los que se les dio poca importancia, ya que era casi imposible aceptar que el hombre prehistórico, los llamados trogloditas, hubieran producido arte de calidad, cualquiera que fuera; no mucho más tarde entre nosotros Bartolomé Mitre sostendría esa postura en forma activa al interpretar las ruinas de Tiahuanaco.[7] Así que los huesos debieron esperar dos décadas hasta ser reconocidos como lo que eran, y en ello jugó un especial papel la Exposición Internacional de 1867, donde se exhibieron por primera vez miles de piezas arqueológicas, aunque en su mayor parte falsas. Estaban ya establecidos los dos campos en forma simultanea: lo original y lo que no lo era. En la Feria de 1889 que la continuó, lo falso era la absoluta mayoría.

[7] Daniel Schávelzon, "Mitre en Tiahuanaco", en *Todo es Historia*, núm. 292, Buenos Aires, 1991, pp. 52-65.

El caso siguiente fue incluso gracioso, ya que en 1874 un arqueólogo que excavó una cueva encontró huesos tallados y dejó en la entrada miles de fragmentos óseos y piedras diversas; no tardaron los operarios en tallar figuras en los huesos antiguos, aunque con algo tan obvio que rápidamente se puso en descubierto: habían copiado los animales de un libro de niños, por lo que el oso estaba en actitud de circo y el lobo visto de frente. Eso no fue óbice para que se publicaran como auténticos en las *Transactions of the Zurich Antiquarian Society* en 1876, lo que produjo tal reacción en su descubridor que a partir de ese momento se volvió un negador absoluto de toda posibilidad de arte paleolítico, pese a que en 1879 se había descubierto Altamira –descripta entre los franceses como una "trampa clerical española"–, la que por todos fue desechada y negada. Hasta que en 1901 se encontraron las cuevas de Font de Gaume y Les Combarelles, nadie aceptó que Altamira fuera verdadera, y muchos expertos ni siquiera fueron a visitarla, aunque es cierto que ya había algunos franceses interesados seriamente en la arqueología española. Era la falsificación al revés. Más tarde se entendió que no sólo era importante, sino que era una de las maravillas del mundo, al encontrase en 1940 las grutas de Lascaux. Eso no quiere decir que en esas cavernas no haya algunos dibujos que han sido marcados como no auténticos, o al menos como dibujos posteriores y no de época. Por supuesto también hubo quienes los imitaron en la piedra y el hueso, lo que generó confusiones simpáticas entre qué era verdadero y qué no, engañando a los expertos y haciendo que estos tomaran tantas precauciones y con tan cruel escepticismo ante cada descubrimiento que muchas veces no se aceptó la autenticidad de lo que ciertamente lo era. Luego vinieron los hallazgos constantes de figuras humanas, en especial mujeres obesas desnudas, y así sucesivamente a medida que algo nuevo se descubría. Un experto en el tema llegó a escribir: "Es de remarcar el que haya tantos grabados falsos en existencia en comparación con la mínima cantidad

de estatuillas paleolíticas falsas"; y esto sólo lo explicamos porque hubo más falsificadores en el siglo XIX que en el XX.[8]

Un caso diferente es el de los artefactos tallados del Paleolítico, un tipo de instrumento que puede parecer en extremo simple, pero cuya manufactura requiere especiales habilidades; y desde Boucher de Perthes ya vimos que Europa quedó inundada de falsificaciones, incluyendo la pátina, que siempre fue el tema más complejo de imitar. Quizás el famoso Edward Simpson, también conocido como Fossil Willy o Flint Jack (o Edward Jackson, John Wilson, Jerry Taylor, Bones y Cockney Bill, entre otros alias que tuvo), haya sido el más conocido de esos copistas, que logró una calidad de manufactura excelente al grado que su producción fue comprada por el British Museum. En 1871 ya funcionaba en Amiens, Francia, otro centro de producción masiva de piedras talladas por percusión. Hoy en día los objetos hechos por Flint Jack, a quien se lo ve en las fotos como un pordiosero, serían una maravilla para la antropología o la arqueología experimental. En Inglaterra es un personaje con poemas, escritos y música de varias bandas musicales que lo tomaron como símbolo del enfrentamiento a la cultura burguesa. Por antonomasia, las puntas de flechas u objetos tallados de sílex (*flint*, en inglés) son habitualmente llamados de esa manera. Es el caso más extraño de falsificación, en que el personaje se transformó un siglo después en un símbolo de liberación social. Sus objetos, especialmente los firmados, valen más que los originales, y su fantasma y su recuerdo todavía sirven para que en todas las islas, hasta en Irlanda, se le achaque el haber estado allí excavando, saqueando y vendiendo casi inocentemente, o al menos sin conciencia de lo que hacía.[9] Además, vendió cerámicas, objetos de metal, incluyendo armaduras completas, y una larguísima lista de falsificaciones, mezcladas con piezas auténticas, que confundían

[8] Adolf Rieth, *op. cit*, p. 71.

[9] Véase *London Times*, 16 de septiembre de 1867.

constantemente a los coleccionistas. Todo el dinero lo usó para la bebida y murió en la pobreza. Hoy existen coleccionistas de sus trabajos y tienen buena cotización. Una hermosa canción le fue dedicada por un grupo musical inglés, que se tituló con el nombre de *Flint Jack*, el "príncipe de lo falso", en la que se lo trata cómo a un héroe anónimo y popular que se enfrentó a la burguesía, para la cual: "La única cosa tan buena como el oro es algo que es bueno por ser antiguo". Si bien no sabemos siquiera dónde descansan sus huesos, fue capaz de hacer "con una placa de hojalata, una armadura romana".[10]

Hemos visto ya cientos de falsificaciones, copias y engaños, pequeños y grandes, masivos o de una única pieza, pero quien se llevó en esta historia los laureles fue el fabricante de la Tiara de Saitafernes. Esta historia se inició en el sureste de Rusia y llegó hasta Crimea, en donde se estaban encontrando a finales del siglo XIX muchos objetos de oro de alta calidad, provenientes de pueblos de los que poco o nada había quedado en la historia. Los objetos fueron a parar de inmediato al Hermitage, a los museos locales de Odessa y Cracovia, e incluso a la colección del barón Rothschild, cruzando el océano. Eran de influencia griega, de los ricos escitas de la región, de los persas y de cada vez más pueblos antiguos. Desde 1893 Salomón Reinach, quien luego sería engañado en Glozel, denunció que buena parte eran falsas. Pero todo no iba más allá de cualquier otro hallazgo no controlado que se dispersaba, hasta que apareció la pieza soberbia, lo máximo posible de imaginar en el pasado: la Tiara de Saitafernes, el rey Persa identificado en las crónicas, si es que hacía falta una prueba documental, hecha con más de medio kilo de oro de excelente calidad, totalmente cubierta de exquisitos relieves narrativos sobre su vida. La lucha por poseerla fue tremenda, hasta que se logró que el Louvre la comprara para que

[10] *Flint Jack*, letra de los Monks of Doom.

fuera declarada patrimonio nacional de Francia y nadie pudiera reclamarla jamás.

De inmediato hubo quienes aseveraron que no era ni podía ser auténtica, pero resultaba complejo probarlo, más aún porque el medio kilo de oro puro mostraba que ningún burdo falsificador gastaría una fortuna sólo en el metal de base.[11] Hasta que en 1903 llegó a París un joyero ruso, proveniente de la lejana Siberia, un tal Israel Rucomovsky, quien alegaba haberla hecho y, al haberse enterado del escándalo producido, había ahorrado cinco años para poder viajar. Para probarlo talló de memoria y en público una parte de la Tiara y mostró exactamente de qué libros había copiado cada detalle, poniendo en evidencia que las contradicciones que la iconografía había observado desde el inicio eran ciertas; si les hubieran hecho caso... Incluso conservaba los mismos punzones que, por otra parte, eran los únicos que tenía; no fue su negocio sino de otro, él seguía siendo sólo un hábil e inconsciente joyero, tonto sí, pero estafador no. Quien se la encargó aprovechó el desconocimiento que aún había sobre el arte griego en las regiones marginales de su influencia. Con el tiempo, la tiara salió del Louvre, la memoria se desdibujó con mucha ayuda, por cierto, pero los objetos de oro y plata de los escitas siguieron confundiendo. El último caso conocido ocurrió en 1966, nuevamente en el Louvre, aunque los hubo hasta en el Museo de Moscú. Posiblemente algunos de ellos eran obra del mismo artista. Nadie hizo canciones sobre él, pero quedó grabada entre los especialistas la calidad de un trabajo que no era imaginable en un joyero moderno –por más libros y dibujos que tuviera a mano–, sin grandes conocimientos del pasado; el concepto del "espíritu de su tiempo" no tenía demasiado valor en este caso.

Los falsificadores ya no se preocupaban sólo por el oro, también el tema del nacionalismo ha sido importante y siempre

[11] Esta historia está bien narrada en A. Rieth, *op. cit.*

ha habido quienes mintieron simplemente por querer destacar supuestos valores de su tierra. El mejor ejemplo ha sido desde hace unos años uno ya señalado aquí: la *Dama de Elche,* vista como la mayor expresión de la cultura alcanzada por los íberos. La realidad se puso de manifiesto en 1995, cuando en un libro se denunció esta historia, pese a que otros lo habían sospechado antes y hasta escrito desde la mitad del siglo XX. Pero era la *Dama,* un símbolo sagrado que el mismo Louvre había regresado a España a pedido del dictador Franco, la que siguió incólume. Esa cabeza maravillosa, sea de cuando fuera, fue hallada en 1897 en La Alcudia, en una tumba, por un hacendado que precisamente había invitado a excavar allí a un notable anticuario del Louvre, Pierre Paris, quien tras comprarla se la llevó rápido a su museo.[12] La inocencia de esta historia cae en lo infantil; nunca se había encontrado nada en el sitio ni tampoco después, y se hicieron en 1906 grandes excavaciones. Salvo por la casualidad de que la misma persona y el mismo experto que la acompañaba encontraron otra gran escultura cercana que no vieron la primera vez, aunque en este caso ya era una burda imitación de un torso romano. Y era burda no sólo por ser fotográficamente idéntica, sino porque usaron para copiar un mal grabado, el único disponible en ese momento, lo que los llevó a cometer un error grave: donde iba la hebilla hicieron una *falcata,* un arma típicamente española, nuevamente para mostrar lo local, la identidad nacional mediante la resistencia ante el invasor. Pero que haya dos fragmentos de esculturas romanas idénticas entre sí y rotas en los mismos lugares suena absurdo. El mismo Paris, el gran experto, dijo que "fue el azar solamente lo que había hecho que se rompieran exactamente por el mismo sitio ambas estatuas", aunque ello hubiera pasado

[12] John Moffit, *El caso de la Dama de Elche, crónica de una leyenda,* Barcelona, Ediciones Destino, 1995. Puede leerse un resumen del caso en "La Dama de Elche y el Guerrero Ibérico: polémica sobre las falsificaciones de La Alcudia", en *Historia* 16, núm. 244, 1996, pp. 86-98.

en lugares diferentes del mundo.[13] La realidad es que si bien la *Dama* es una escultura excepcional, no deja de ser una obra del siglo XIX. Otro gran símbolo nacional que se derrumba, aunque aún se mantiene en el Museo Nacional en Madrid, con su porte orgulloso y matronal.

Volviendo hacia atrás con el tema, las falsificaciones del período Neolítico, extrañamente, son casi en su totalidad del siglo XX, quizá porque esa etapa del pasado no era bien entendida antes o por la mayor dificultad de producir objetos bien pulidos sin máquinas delatoras o enormes trabajos y tiempo, pero la cuestión es que no conocemos casos importantes antes de 1900. Una de las características de estas falsificaciones radicaba en cambiar el sitio del hallazgo, es decir, modificar la atribución, para que objetos originales coincidieran con las expectativas del que los buscaba, o las del comprador o el museo regional. Con los años, aparecieron en cantidades, al grado que un coleccionista llamado Ernst Hakel de Bavaria, llegó a reunir 1.500 objetos de ese tipo, todos falsos. Por suerte, esa colección puede ser estudiada porque fue conservada completa en un museo de Núremberg, ejemplo importante a seguir.

Por falta precisamente de información seria y académica sobre lo falso, pasan cosas tan absurdas como lo que sucedió con el tan conocido libro *Fantastic Archaeology*, de Stephen Williams, experto en el tema por ser ex profesor de arqueología en Harvard. Su libro presenta casos de falsificaciones de todo tipo en Estados Unidos, de las cuales hoy no podemos aceptar ni la mitad como tales, pues son o deben ser auténticas, aunque de muy difícil explicación por la falta de contexto. O, para ir mucho más lejos, recordemos las inscripciones romanas que compiló Cándido Trigueros en el siglo XVIII, en España, que Emil Hübner, considerado como

[13] Pierre Paris, *Essai sur l'art et la industrie de l'Espagne primitive*, vol. I, París, E. Leroux, 1903, p. 304.

el gran experto internacional, descartó a inicios del siglo siguiente por falsas, y hoy entendemos que muchas estaban simplemente mal copiadas, que Trigueros hizo un trabajo solitario, agotador y extraordinario en su tiempo, y que su error estuvo en rectificar, a su entender, algunas inscripciones ilegibles, cometiendo obvios errores; pero no eran falsas, aunque por un siglo sufrió el estigma de un paria.[14] Parecería que el osario de Jaime, el hermano de Cristo, tiene el mismo problema: una parte de la inscripción sería original y la otra no, debido a la transformación del entierro de un Jaime cualquiera en el de otro excepcionalmente importante.

Una historia al revés es la de los entierros de Wetterau, iniciada en 1907, cuando Gustav Wolf y su ayudante encontraron un conjunto de depósitos de cenizas de cremaciones que se remontaban a la población del Danubio entre 3000 y 4000 a. C. Era un hallazgo sensacional no sólo por la cantidad, sino también por ser la primera vez que había un ajuar funerario que los acompañaba, además de que nunca se habían encontrado restos de cremación. Las implicaciones para la antropología eran enormes. En realidad, eran círculos de piedras oscurecidas en cuyo interior habían puesto cenizas nuevas de huesos y collares de piedra tallada, y pese a que docenas de tumbas de esa cultura ya habían sido descubiertas y jamás las hubo de esas características, por más de tres decenios la gente creyó en ellas y se difundieron hasta en los libros escolares. Sólo a partir de 1954, y gracias a un trabajo sistemático, pudo ponerse en evidencia que era una superchería en la que ni los collares eran auténticos.

La siguiente falsificación fue nuevamente a gran escala, pero a una que jamás se había visto para un solo hallazgo en un mismo sitio: las llamadas piedras de Glozel, que surgieron en 1925 en esa

[14] Gloria Mora, "Trigueros y Hübner: algunas notas sobre el concepto de falsificación", en *Archivo Español de Arqueología* vol. 61, núm. 157-158, 1988, pp. 345-349; J. Godoy Alcántara, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1868.

localidad francesa. Éste resultó nuevamente un hallazgo casual: un aficionado que le informa a una maestra de escuela acerca de lo que resultaba ser sólo un antiguo horno para fundir hierro, que por una mala interpretación pasó a ser un crematorio. Pero otro que le dijo a otro, hasta llegar a alguien llamado Emile Fradin, quien encontró que dos de los ladrillos de ese horno tenían inscripciones extrañas, que el día anterior nadie había visto. Eso llevó a nuevas declaraciones, apoyos, peleas, notas en diarios, más discusiones y a que los ladrillos grabados desaparecieran y en cambio comenzaran a surgir insólitas piedras grabadas con motivos de animales parecidos a los prehistóricos y letras muy extrañas. Luego fue la firma de un contrato de exclusividad de explotación entre los propietarios y un tal Doctor Morlet, quien escribiría cuatro libros sobre el tema a partir del primer centenar de piedras grabadas del nuevo "estilo glozeniense", del supuesto octavo milenio antes de nuestra era. Así pasaron dos años de polémicas y comisiones de estudios que nunca tomaban las cosas seriamente; las piedras seguían surgiendo inagotables -como la gliptoteca de Ica, en Perú, caso que parece copiado-, también las tablillas de cerámica grabadas eran miles, lo que desembocó en la teoría de que Francia era el centro de la civilización mundial. Esto encajaba con los mitos de la raza aria y las nuevas modas nazis en Europa central, hasta se logró traducir el alfabeto de Glozel y leer el mensaje de las piedras, aunque obviamente para cada uno decía cosas distintas. Pero cometieron un nuevo error: en 1927, y para aumentar el sensacionalismo, hallaron una tumba con ídolos cerámicos hermafroditos, cráneos y ollas; por aquella época, las piedras publicadas, escritas en una mezcla de fenicio que también podía ser hebreo o vasco, ya eran más de dos mil.[15]

En 1928, este tema, ya difundido por el mundo, fue analizado por primera vez con seriedad, o al menos alguien se animó a ha-

[15] Vayson de Pradenne, "The Glozel Forgeries", en *Antiquity*, 1930, pp. 21-24.

cer públicas sus críticas científicamente probadas, tanto que inició una demanda por estafa. En las tablillas cerámicas, los estudios químicos mostraban trazas de clorofila no deteriorada por el tiempo, la que se desintegraba con unas horas de agua, la falta de pátina, la coloración artificial y el uso de metal en las tallas. Por supuesto que nunca más aparecieron piedras grabadas, los dueños del lugar hicieron un museo y un bar, hubo varios que siguieron insistiendo en la veracidad de los hallazgos y hasta 1955 Morlet seguía publicando sobre el tema. Como bien dijo Adolf Rieth: "Como Boucher de Perthes, [...] Morlet continuó creyendo en ello hasta su muerte, probando la regla de que las falsificaciones sólo se acaban realmente cuando todos sus protagonistas mueren".[16]

Pero no todo es fácil de demostrar, y ya iremos viendo cómo hay casos en que la ciencia llega a su límite, sin poder terminar de resolver los problemas. El caso de las figuras humanas de Brno, halladas en la década de 1890, son un buen ejemplo; de ser verdaderas, tendrían al menos 26 mil años. La más impactante mide menos de 10 cm y se encontró cerca de Dolni Vestonice, sitio que efectivamente se remonta a esa época y que está en excavación por su ocupación antigua. En algún momento, una familia australiana logró encontrar una figura humana que tiene sus rasgos muy marcados, hecha en marfil de mamut.[17] Pero la pieza se encontró en los fragmentos que fueron pegados, y luego todo cubierto por un barniz industrial; en 1940 fue presentada al British Museum, que no se expidió. Ahora los estudios de espectrometría le dan 26 mil años, pero es evidente que los ojos han sido retocados y cubiertos con parafina moderna. También los estudios del contenido de uranio decaído y transformado en el tiempo confirman su antigüedad, pero tiene dos defectos: no fue hallada científicamente y es única en su especie. Aceptarla es un riesgo que ahora nadie quiere

[16] Adolf Rieth, *op. cit*, p. 104.

[17] Fue publicada y discutida durante 1988 en el *National Geographic Magazine* por Alexander Marschak, profesor de arqueología paleolítica en Harvard.

correr. Las cosas se han dado vuelta: hay que probar que no es falsa; ya no son los tiempos de Morlet y del *creer o no creer*. O como diría, si hubiera existido, nuestro multicitado ladrón de la *Mona Lisa*: "Estoy seguro que falso es todo lo demás".[18]

[18] Martín Caparrós, *Valfierno*, Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 80.

Segunda parte

LAS FALSIFICACIONES EN AMÉRICA LATINA



VI. ILUSORIOS PIONEROS

Quizás usted no sepa qué poca diferencia hay
entre trabajar de un lado de la ley o del otro lado.
Sería normal que no lo supiera. Afortunadamente
la mayoría de la gente cree que es muy distinto:
si no fuera por eso el mundo sería un caos.

MARTÍN CAPARRÓS, *Valfierno*.

EN 1861 SE ESCRIBIÓ EN MÉXICO el primer libro de historia del arte en nuestro continente, en el que hay un diálogo más que delicioso. Haya sido verdad o ficción –aunque esto último es lo más probable, pues ésa era una manera de presentar las cosas en su tiempo–, José Bernardo Couto denunció en sus páginas una "superchería" –tal fue el término utilizado– en la pintura colonial, y contó que "nuestro difunto amigo el Conde de la Cortina", un muy conocido personaje del arte y de la cultura, gran coleccionista y formador de museos, decía sin sustento alguno que el primer artista que había arribado a América desde España era Rodrigo de Cifuentes, natural de Córdoba, que había viajado con Hernán Cortés. Luego daba una larga lista de cuadros presentes en iglesias y de personajes de su tiempo, los que habrían sido pintados por él, incluido el retrato de la célebre Malinche, otro del primer virrey y varios más. Y por si fuera poco, hasta describió la firma de ese supuesto artista. Lo concreto es que Couto termina aseverando: "La biografía de Cifuentes es una ficción. A mí solamente me detiene para creerlo así, el que siendo el señor Cortina hombre de

honor, no puedo concebir que vendiese al público como verdad un cuento inventado de su cabeza".[1]

Nuevamente nos preguntamos el porqué de esto, ya que no hubo dolo ni ganancia alguna de dinero, al menos que sepamos. ¿Acaso fue por figuración? ¿Quería aparentar ser el descubridor del primer pintor europeo de la Nueva España? ¿Le interesaba el tema a alguien más que al reducido grupo de sus amigos? En los años siguientes, veremos otros casos más graves de pintores que nunca existieron, pero que generaron una basta bibliografía y hasta salas de museos. ¿Dónde estaba la diversión o ganancia de inventar artistas del pasado, cuando había cientos sin estudiar y no se quería vender las obras?

Pero así como surgía la historia del arte en un nuevo campo intelectual, la arqueología también recién comenzaba en México a mitad de ese siglo –y en todo el continente, por cierto–, cuando Auguste Le Plongeon y su esposa Alice comenzaron sus excavaciones en el Yucatán. Estaban impulsados no sólo por su sed inacabable de aventuras y exotismo típicas del romanticismo en boga, sino también porque tenían una hipótesis concreta para demostrar al mundo: la existencia de la Atlántida y el reinado de la Reina Moo, cuyo centro estaría en México, y los mayas serían sus herederos. Por cierto, hicieron allí un trabajo de buena calidad científica, al grado que para muchos fue el iniciador de la estratigrafía, de la idea de que para trabajar en el campo hay que tener una hipótesis establecida y de los análisis químicos en arqueología. Pero ésos son otros temas. Entre muchas cosas, algo encontraron en 1875 al excavar en lo que consideraban que era un mausoleo y que ahora lo llamamos Altar o Plataforma de Águila y Jaguares, donde había una escultura con forma de jaguar recostado, de enorme belleza, al que le faltaba la cabeza. Y como habían encontrado una cabeza hu-

[1] José Bernardo Couto, *Diálogo sobre historia de la pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 31.

mana en otro lado, no dudaron en colocar una encima de la otra, aunque ni siquiera fuesen del mismo tamaño; les venían perfectas para su interés por descubrir una verdadera esfinge americana, igual que en Egipto, una prueba irrefutable de su teoría.[2]

Sobre ese tema, y basándose en el jaguar con cabeza humana, difundido por el arte de la nueva fotografía como una verdad indiscutible, escribieron un libro acerca de los egipcios, fenicios y masones entre los mayas antiguos, al que aún muchos toman como libro sagrado. Por desgracia, al ser reconstruido el basamento de la escultura en 1951, no se lo volvió a colocar en su lugar, sino que se lo dejó abandonado, hasta que tiempo después fue llevado al Museo de Mérida, México, y se lo dejó en la bodega, fuera de la vista del público. Para colmo, en la plataforma vecina encontraron un famoso Chac-Mool, escultura humana sedente, lo que causó aún más revuelo esotérico. Ver hoy las fotografías del intento de colocarle la cabeza al animal, sostenida por unos burdos palos, nos da risa, pero en ese tiempo muchos creyeron que era la prueba de la esfinge americana. De esa manera, el aporte de los Le Plongeon a la ciencia quedó cubierto bajo sus propias teorías acerca de la masonería, lo que produjo que su enorme trabajo quedara marginado de la arqueología oficial.[3]

Un ejemplo de la repercución de este tema fue que en 1885, cuando explotó en el reducido universo de los americanistas, que si bien eran franceses en su mayoría ya los había de todas par-

[2] Alice y Auguste Le Plongeon, *Queen Moo and the Egyptian Sphynx*, Nueva York, 1896; Lawrence Desmond, "Augustus Le Plongeon: A Fall from Archaeological Grace", en *Assembling the Past: Studies in the Professionalization of Archaeology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999, pp. 81-90; Lawrence Desmond y Phyllis Messenger, *A Dream of Maya: Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth Century Yucatán*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1988; Stephen Salisbury, "Dr. Le Plongeon in Yucatán: his Account of Discoveries", en *Proceedings of the American Antiquarian Society*, núm. 69, Worcester, 1877.

[3] Daniel Schávelzon, "El Jaguar de Chichén Itzá, un monumento olvidado", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 5, UNAM, 1985, pp. 55-57.

tes –recordemos a nuestros Bartolomé Mitre y Juan Bautista Alberdi–, se echó a correr la noticia de que el reciente hallazgo del extraordinario y exótico lenguaje precolombino llamado taensa, del que se habían encontrado hasta poemas, no era más que una falsificación. La gramática del idioma, las traducciones, los libros sobre la tribu taensa, todo lo aseverado era falso. ¿Era posible tamaña impostura, sostenida incluso durante tantos años? Sí, parece que sí.

Sin hacer un recuento meticuloso de la extensa bibliografía que esto generó, el responsable parecería haber sido el francés Jean Parisot, quien habría encontrado entre los papeles de su abuelo, en 1872, "un manuscrito sin nombre de autor", con un vocabulario y una gramática, lo que no era poco para una desconocida tribu que se suponía que habitaba las riberas del Mississippi. Desde que lo presentó en 1881, causó estupor, ya que eran los tiempos en que el centro de los estudios sobre los antiguos habitantes del continente pasaba por la lingüística, no por la arqueología, de allí la significación: si un pueblo pequeño y desconocido tenía ese nivel de literatura, se abría un universo insospechado hasta ese momento. Pero pese a que el célebre Lucien Adam lo aceptó en principio, de inmediato comenzaron a surgir disparidades con otras lenguas, palabras que parecían tomadas de otros idiomas de Oceanía; se profundizaron los estudios y se encontró que nada se sostenía, y se hizo evidente que era una construcción artificial sin lógica alguna.[4] Esto desató la ira de muchos expertos, que escribieron texto tras texto denunciando la situación; otros deslindando responsabilidades, acusándose los unos a los otros, hasta que con el tiempo el tema se difuminó y quedó claro que había sido un divertimento de dos jóvenes seminaristas, Jean Parisot y A. Dejoui, quienes por

[4] Lucien Adam, *Grammaire et vocabulaire de la langue Taensa*, París, Maisonneuve et Cie,1882. Sobre esta cuestión, hay también textos críticos de Daniel Brinton y Frederich Muller, entre otros tantos, todos de 1885.

motivos desconocidos inventaron el idioma. Pocos se habían animado a tanto, y seguirían por más, mucho más.

En el año 1879 una revista de Estados Unidos anunció, un poco extrañamente, que se había descubierto "en las ruinas de un gran palacio" ubicado cerca de la antigua ciudad de Palenque, México, una biblioteca con inscripciones "que se supone que son registros sagrados, pero el lenguaje en que están escritas no es bien conocido".[5] Es cierto que en esos años de aventureros, de viajeros que hacían hallazgos casuales, con las dificultades para trasmitir la información o para hacer ilustraciones, en que se editaba en cualquier parte cualquier cosa, algunas de estas afirmaciones eran verdaderas y otras, falsas. Pero ésta abrió una puerta que seguramente alguien sabía hacia dónde iba: a la venta de un conjunto de supuestos "ladrillos grabados", totalmente falsos, que puso al Estado mexicano en apuros.[6]

En realidad, nunca se supo cómo llegaron desde el lugar de quien los fabricó hasta el Museo Nacional; resulta claro que fue una compra, porque el gobierno estaba tratando de formar una inmensa colección de objetos prehispánicos para enviar a la Exposición Colombina de Madrid de 1892, lo que realmente hizo. El problema pareciera que se inició con la demora en instalarse, ya que se designó la comisión organizadora sólo unos meses antes y, aunque todos sus miembros conocían del tema, estaba formada por cuatro arzobispos, un canónigo y un presbítero; ni siquiera por el Inspector de Monumentos, que era Leopoldo Batres, o el director del Museo Nacional. Luego de varios conflictos se integrarían dos civiles, uno de ellos en viaje por Europa. Y entre las primeras medidas, además de pedir por todo el país a los coleccionistas que les enviaran objetos en forma indiscriminada, se contrató a Epita-

[5] "A curious Ancient Mexican Library", en *The American Antiquarian*, vol. 1, núm. 3, 1879, p. 185.

[6] Francisco del Paso y Troncoso, *Exposición histórica-americana, catálogo de la sección de Mexico*, 2 vols., Madrid, Impresores de la Real Casa, 1892.

cio Calvo para hacer "copias fieles" de esculturas de cierto tamaño, que fueron vaciadas en moldes tomados de los originales mismos, ocupándose de que quedaran "idénticos" a los originales. Mejor no preguntarse a dónde fueron a parar esas copias con los años. De esta manera, entre lo que se envió hubo muchas cosas falsas, pero también se juntaron verdaderas maravillas. Los ladrillos, luego reproducidos a gran tamaño y en edición oficial y monumental, eran tan burdos, que resulta imposible pensar que hayan pasado siquiera la primera mirada de un especialista, que ya los había en esos tiempos.[7] Quienes los exhibieron recibieron de manera insólita las medallas de oro y plata.

En 1909 Leopoldo Batres editó un libro, que luego analizaremos, sobre las falsificaciones en su país, en el que mostraba hasta los moldes con las que habían sido fabricadas, cerrando la discusión -si acaso la hubo- para siempre y haciendo que la vergüenza de quienes organizaron el evento fuera imposible de disimular. Venganza tardía. Sólo hemos encontrado una noticia, en 1893, en que un periódico anunciaba que el Museo Nacional había retirado "una multitud de ídolos y objetos de barro que se exhibían" por ser considerados falsos.[8] Con los años, nadie olvidó el hecho, porque, al haber sido publicados, otros falsificadores los usaron de fuente de inspiración y reprodujeron cosas aberrantes y obvias sin saberlo, ya que al final estaban copiando un libro oficial.[9] Es la historia del engañador engañado. Incluso inspiraron códices: en 1932 había uno que seguía siendo ofrecido en la ciudad de Kansas; su interesado comprador se lo envió a Frans Blom, de la Universidad de

[7] Alfredo Chavero y Joaquín Baranda, *Homenaje a Cristóbal Colón: Antigüedades mexicanas*, México, Junta Colombina, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892. Sobre la exposición existe amplia información y bibliografía en J. Findling y K. Pelle (ed.), *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, Jefferson, McFarland & Company, 2008.

[8] Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional, memoria hemerográfica 1877-1911*, vol. I, México, INAH, 1994, p. 260.

[9] Leopoldo Batres, *Antigüedades mexicanas falsificadas*, México, Soria Impresor, 1909, pp. 23 y 24.

Tulane, quien hizo público que era falso y estaba copiado de esas tabletas, y que seguramente el que lo había realizado no lo sabía.[10] Alguien tenía el libro y simplemente se limitó a copiar de ahí.

La pregunta final puede ser de dónde tomó la iconografía el que los fabricó, ya que los moldes de cobre publicados por Batres no eran cosa sencilla de hacer, y más aún, de dónde se sacó la idea de hacer precisamente ladrillos, muchos de ellos en forma de L, cosa muy poco común en el mundo prehispánico. Si bien había algunos ejemplos de ladrillos antiguos y en su tiempo era mínimo lo conocido, creo que la idea sólo pudo basarse en lo que se había descubierto en las ruinas de Comalcalco, no lejos de Palenque, y que habían sido publicados por Désiré Charnay en los inicios de 1880. Creo que el autor, que debe haberse reído mucho, estaba entre los expertos de su tiempo que leían inglés y francés; y si bien debe haber usado una fábrica de ladrillos, no parece la obra de un artesano iletrado.

Pero estos casos son básicamente de engaños, eso queda claro. Sin embargo, la respuesta desde el campo científico no se hizo esperar, pues la reacción fue inmediata. Para la ciencia, todo comenzó con el casamiento de William Holmes, un joven geólogo, naturalista y eximio dibujante, que decidió viajar a México de luna de miel en 1884. Allí, en el tiempo que le sobraba, hizo importantes observaciones arqueológicas –entre ellas inició la estratigrafía en América– y visitó muchas veces el Museo Nacional.[11] De inmediato notó que había una clara diferencia entre los fragmentos de cerámica que encontraba y lo que veía expuesto en las vitrinas: cerámicas negras de Tlatelolco, con relieves impactantes;

[10] Frams Blom, "A Cheklist of Falsified Maya Codices", en *Maya Research*, vol. II, 1935, pp. 251 y 252.

[11] William Holmes, "A Trade in Spurious Mexican Antiquities", en *Science*, vol. VII, Washington, 1885, pp. 170-172; "On Some Spurious Mexican Antiquities and their Relation to Ancient Art", en *Smithsonian Institution Papers Relating Anthropology*, Washington, 1889; "Examples of Spurious Antiquities", en *Art and Archaeology*, vol. III, 1916, pp. 287 y 288.

esculturas en mármol; cerámicas de complejas ornamentaciones e influencias chinas y egipcias; objetos de diverso tipo que, de modo evidente, estaban inspirados en el arte europeo o asiático, a través de libros inexistentes en América antes de la llegada de los europeos. Esto lo llevó a publicar un primer estudio titulado "A Trade in Spurious Mexican Antiquities", que abrió realmente el tema, con especial énfasis en lo proveniente de Teotihuacán, sitio en el que se interesó en extremo.[12] Poco más tarde haría una contribución sustancial titulada "On Some Spurious Mexican Antiquities and Their Relation to Ancient Art", en la que por primera vez ofrecía un inventario de objetos falsos y rastreaba su origen. Completó su obra sobre este tema con unas notas sobre objetos falsos de Guatemala.[13] Fue el primero en teorizar sobre las falsificaciones, inventariarlas y difundirlas, mostrando a su vez lo ampliamente diseminadas que estaban.

En 1886, un artículo publicado en la revista *Science*, ya famosa en el mundo por su seriedad, denunciaba, a página completa y con ilustraciones, un fraude arqueológico: se le había ofrecido a la venta al Museum of American Indian, y estaba ahí en exhibición, una monumental pieza cerámica de México, algo que de ser verdadero era excepcional.[14] Al verla hoy nos parece absurdo que alguien haya pensado que eso podría ser antiguo y prehispánico, ya que tenía una base en forma de tambor chino, cuatro patas que sostenían una vasija globular; tenía en su tapa una docena de máscaras y una exótica manija transversal superior. Es evidente que hubo alguien que creyó realmente en su autenticidad, porque llegó a ser comprada por una institución seria y ésa fue la única forma de parar la adquisición y, según creemos, tener una de las primeras denuncias

[12] William Holmes, "A Trade in Spurious Mexican Antiquities", *op. cit.*

[13] William Holmes, "On Some Spurious Mexican Antiquities and Their Relation to Ancient Art", *op. cit.*

[14] L. T. Gratapac, "An Archaeological Fraud", en *Science*, Washington, noviembre de 1886, pp. 403 y 404.

publicadas. El autor del texto -posiblemente Holmes escribiendo bajo seudónimo- tuvo que analizar cada detalle para demostrarlo, cosa que hoy nos parece sin sentido, ya que la pieza no resiste el menor examen. Pero además de entender que nuestra mirada sobre los objetos del pasado cambia a lo largo del tiempo, la pregunta que nos viene a la cabeza es: ¿de qué se trataba?

En el barrio de Tlatelolco, hoy parte de la gran ciudad de México y que fue en tiempos aztecas una ciudad-mercado gemela de Tenochtitlán, hubo desde esos tiempos artesanos ceramistas. No sabemos si el impacto de la Conquista y la destrucción de la ciudad los exterminó o siguieron trabajando, pero esto último parece lo más probable. Esa cerámica fue, lentamente, adaptándose a modelos europeos, cambiando, agregando y quitando en función del mercado local o regional; pero en algún momento del siglo XVIII, comenzaron a hacerse unas vasijas de cerámica negra en su mayoría, naranja en otras oportunidades, que se caracterizaban por incluir fragmentos de objetos prehispánicos, en especial caras de figurillas rotas, glifos en relieve, rostros modelados de gran tamaño, serpientes, animales diversos y hasta con copias de formas chinescas u orientales. En el siglo XIX, esta producción creció en forma geométrica, ya que se vendió como auténtica prehispánica y, pese a lo burdo de su factura, entró por docenas al Museo Nacional, donde hubo piezas que realmente representaban pagodas o algunas que cubrían toda su superficie con rostros adheridos. Si fueron hechas con la intención de falsificar, son más que importantes, pues muestran la existencia de estos productos en una época durante la cual no sabíamos que existían compradores para ellas; es decir que preceden a la demanda, lo que es posible, aunque curioso.

¿Había en ese momento alguien en México que quisiera comprar cerámicas antiguas en esa cantidad? No, sin duda no lo había, más allá de algún curioso anticuario y un par de viajeros insólitos. Las portadas de muchos libros las incluyeron en elegantes láminas tratando de mostrar el patrimonio del Museo Nacional; Antonio

García Cubas introdujo varias en su obra monumental de 1885, una de las cuales es una pipa y otra una regadera de cerámica con flores.[15] Las cosas cambiaron en la segunda mitad del siglo XIX, y por eso se asocia su inicio a la llegada de la Comisión Francesa, que viajó en 1861 y con la que nació la arqueología como ciencia.[16] En su famoso catálogo de 1909, Batres remonta las cerámicas al siglo XVIII, y la mayor parte de las que ilustra son de esa colección del Museo Nacional. Lo concreto es que estos objetos pasaron a los museos de todo el mundo y hasta a los libros, donde es común verlas ilustradas aún medio siglo más tarde; el mismo Désiré Charnay lo aseveraba en 1887.[17] En su correspondencia con Holmes sobre el tema, el coleccionista francés Eugène Boban, que fue engañado muchas veces, señalaba a un señor Bobadilla como el artífice mayor de esta cerámica.[18] La realidad es que desde el Trocadero hasta el Smithsonian fueron engañados y nada circuló más que esas vasijas inocentes pero cargadas de connotaciones. Ponían en evidencia, en el nacimiento de la arqueología, que no se podía creer en nada que no fuera lo que uno mismo excavara, lo que no era poca cosa. Por suerte aún se conservan varias de estas piezas en el Museo Nacional de Antropología de México.

[15] Antonio García Cubas, *Atlas pintoresco, e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray y Sucesores, 1885. Véase en especial la parte superior de la "Carta histórica y arqueológica".

[16] Daniel Schávelzon, "La arqueología del imperialismo: la invasión francesa a México (1864-1867)", en *Mesoamérica*, vol. 28, South Woodstock, 1994, pp. 321-335; "La Comisión Científica Francesa a México (1864-1867) y el inicio de la arqueología en América", en *Pacarina*, vol. 3, Universidad Nacional de Jujuy, 2003, pp. 313-322.

[17] En esa fecha, Carlos Pereyra publicaba una enorme pieza de este tipo a página entera, como "Jarra de Teotihuacan", en su libro *Historia de la América Española*, Madrid, Editorial Calleja, 1936. Véase también Désiré Charnay, *The Ancient Cities of the New World*, Nueva York, Harper Broths, 1887.

[18] Felipe Solís, "Vasijas y figuras de barro hechas en Tlatelolco en el siglo XIX", en *Arqueología Mexicana*, núm. 21, 1996, pp. 54 y 55; Jane MacLaren Walsh, "Falsificando la historia: los falsos objetos prehispánicos", en *Arqueología Mexicana*, núm. 82, 2006, pp. 20-25; "What is Real? A New Look at Pre-Columbian Mesoamerican Collections", en *Anthronotes*, vol. 26, núm. 1, 2005, pp. 1-18.

No todo lo que se hacía era falsificar objetos, ya fuera creándolos o cambiando el contexto; había acciones mucho más complejas, ya que no implicaban ganar dinero, sino que, como sucedió con Le Plongeon, lo que estaba en juego era la explicación de teorías, la justificación de pensamientos que se consideraban científicos. Tal es el caso del iniciador de la arqueología argentina, el llamado "perito" Francisco Pascasio Moreno, entre otras cosas fundador del que en su tiempo fuera el museo más grande del continente, el actual Museo de La Plata, creado en 1877 e inaugurado en 1894. Un amigo personal, el rico hacendado Carlos Salas, le obsequió tres pequeñas cabecitas de cerámica halladas por un modesto campesino, en una también modesta zona de la provincia de Buenos Aires. Resultaba que, para asombro del perito Moreno, eran objetos típicamente mexicanos provenientes de Teotihuacán. ¿Qué hacían esas tres figuras a miles y miles de kilómetros de distancia, en medio de la nada, y sin evidencia alguna jamás encontrada de que haya habido algún contacto a estas distancias? Moreno las publicó en el volumen inicial de la serie de grandes tomos de su museo, y ante las críticas las hizo estudiar por expertos que corroboraron que eran auténticas, de lo que no caben dudas.[19] Lo que nadie discutía eran las condiciones del hallazgo, ya que todos los arqueólogos recibían donaciones de objetos traídos por terceros siempre que fueran "personas de bien". Hoy sabemos que, aunque las tres figurillas vienen del mismo sitio mexicano, hay trescientos años de diferencia entre ellas; todas eran parecidas, pero no contemporáneas entre sí, lo que Moreno y sus expertos no sabían en aquellos tiempos.

Nos podemos preguntar hoy para qué fue engañado Moreno. Nadie le vendió nada, no se ganó dinero. Lo que estaba

[19] Francisco Pascasio Moreno, "El Museo de La Plata, rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo", en *Revista del Museo*, vol. I, La Plata, 1890-1891, pp. 51-62; Félix Outes, "Sobre el hallazgo de alfarerías mexicanas en la provincia de Buenos Aires", en *Revista del Museo*, vol. XV, La Plata, 1908, pp. 284-293.

en juego era otra cosa: se confirmaba la teoría que él sostenía a ultranza, la del difusionismo extremo, la del movimiento de grandes masas humanas por el mundo en tiempos antiguos y de su circulante cultura; el tema le venía como anillo al dedo. ¿Un intelectual de la talla de Moreno necesitaba de esos trucos? Seguramente no, pero cayó en uno. Los objetos no eran falsos, pero sí lo era su procedencia. Lo contrario le sucedió a otro grande del conocimiento, quien no se dio cuenta de que el falsificador estaba a su lado. Era nada menos que el director del Museo Nacional de México, quien a fines del siglo XIX se fue de viaje a España para recorrer archivos; en realidad, estaba lleno de problemas y la mejor opción fue mantener su sueldo, dejar el lugar vacante y quedarse años revisando archivos a la búsqueda de documentos de valor para la historia de su país. Pero para su viaje se llevó a un dibujante y a un copista entrenado -no tenía confianza en la fotografía-, que debía hacer las reproducciones de los códices y documentos que hallara; se trataba de Genaro López, quien tuvo la magistral idea de hacer no una, sino varias copias de cada códice y venderlas por su cuenta. Como las hacía sobre papeles antiguos, textiles o hasta pasta de coco, muchos podrían ser fácilmente engañados, y así fue. Su jefe, Francisco del Paso y Troncoso, un hombre conocido e ímprobo, seguramente tardó mucho en darse cuenta de la engañifa, e incluso con el tiempo don López integró a su mujer e hijos a la empresa. De esta manera, López tuvo acceso a lo más selecto, tanto del Museo Nacional como de los museos del exterior, e hizo obras notables de dibujo, copió códices originales magistralmente y objetos arqueológicos auténticos y falsos, siempre con alta calidad. Pero, además de copiar, inventaba, y entonces cometió el clásico error en la falsificación: el copista inventa cosas que no pueden existir en el original. Hemos denunciado un grupo de códices en España que él posiblemente falsificó a inicios del siglo XX, y Leopoldo Batres lo acusó en su libro, aunque sin nombrarlo, ya que estaba aún en

funciones.[20] En una lista de diez códices mayas falsos conocidos en 1932, al menos dos se le atribuían aún a esa familia.

El problema hoy en día con estas copias es que se ha perdido la posibilidad, al menos en varios casos, de saber si son copias fraudulentas, hechas con afán de engañar, o son parte de los llamados Códices Techialoyan, es decir, copias hechas por los mismos indígenas en tiempos históricos, manteniendo la tradición prehispánica de los copistas. Es posible que un análisis químico del papel y de las tintas pueda arrojar luz, pero, si ya hablamos de que hay falsificaciones de este tipo de documentos rastreables al menos al siglo XVIII, las cosas parecen no tener salida; al menos no por ahora. López hizo, a su manera, un gran trabajo.

En la colombiana ciudad de Antioquía, hay un caso de un personaje célebre de su tiempo: Leocadio María Arango, quien desde su infancia -se dice que desde los 9 años- coleccionó objetos arqueológicos y naturales. Si esto fuera verdad, comenzó en la temprana fecha de 1840, una época en que sin duda eran pocos los interesados en esto, si no era el único, y en la que nos cuesta aceptar la existencia de un fuerte mercado de falsificaciones en esa ciudad. Lo concreto es que su colección fue aumentando día a día con restos fósiles, animales de todo tipo, arte y objetos históricos, minerales y todo lo que era parte de la naturaleza, tal como era concebida en su tiempo. La realidad es que al llegar con su museo a una edad madura -era 1905 y tenía 74 años- decidió realizar un gran catálogo que incluyera todas las posesiones que ya le habían dado fama en el país y en el exterior, y los objetos que se habían publicado en numerosos libros. Lo más impactante eran las piezas arqueológicas, prolíficas en la región. Pero aunque resulte increíble, pues aún hoy es posible adquirir allí piezas

[20] Daniel Schávelzon, "Un grupo de códices falsos atribuidos a José Mariano Echeverría y Veytia", en *Mesoamérica*, vol. 22, 1991, pp. 323-330; Leopoldo Batres, *Antigüedades mexicanas falsificadas*, México, Soria Impresor, 1909, p. 14.

originales a precios bajos, la enorme mayoría de lo que tenía era absurdamente falso, y ya había coleccionado 2.600 piezas, de las cuales al menos mil no son auténticas. Al parecer, eran obras de un amigo, Julián Alzate, que las embarraba y les daba un origen espurio, que el coleccionista tomaba por bueno, y así las piezas llegaron hasta el Museo Nacional, al Trocadero de París y a tantos sitios más.[21]

El engaño se descubrió en 1912, durante un congreso internacional en Suiza, donde uno de los museos locales poseía precisamente algunas de esas piezas, lo que generó una larga y temprana polémica en los diarios. Pero lo más interesante es que las cerámicas de Alzate eran tan interesantes que hubo y hay coleccionistas de ellas; incluso en 1922 fue necesario sancionar una ley para evitar su exportación, porque los Arango tenían ofertas del exterior, aunque se supiese que eran falsas. Buena parte pasó con los años al Museo del Oro en Bogotá, y fue la primera gran colección que esa institución compró.

[21] Luis Molina Londoño, *El célebre engaño de la cerámica Alzate*, Bogotá, Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2005. Disponible en línea: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1990/julio2.htm>.

VII. ENTRE CIENTÍFICOS Y EXPERTOS

El problema no es que todo el mundo mienta,
sino que determinadas mentiras
queden impunes en el contexto oficial.

FERNANDO SAVATER, *Los diez mandamientos en el siglo XXI.*

PARA 1900, LAS FALSIFICACIONES inundaban todo: museos, colecciones, el mercado anticuario, las vitrinas de los museos, y como la idea de que el arqueólogo excavara por sí mismo aún estaba por ser inventada, se buscaron soluciones por doquier, hasta que surgieron los expertos y los técnicos, entre quienes enfrentarían el "problema" para resolverlo. Buen ejemplo de esto son los objetos de bronce del noroeste de la Argentina, que conforman un conjunto de piezas prehispánicas de enorme significación por su rareza, su calidad técnica en la manufactura, su belleza y el valor económico que ya habían tomado no solo por su antigüedad y envergadura del trabajo que implicaron desde tiempos muy tempranos, sino por su calidad estética única en la región. Por eso fueron estudiados y coleccionados desde el siglo XIX, lo que generó un pequeño mercado de interesados tanto en el país como en el exterior, al que la dificultad en hallar tales piezas le redituaba buenas ganancias.

Cuando existe un mercado, aunque reducido, por supuesto surgen las falsificaciones, y parece que las hubo desde hace mucho, ya que en 1904 se editó un libro magnífico en donde se analizaban todos los objetos de bronce provenientes de la región y para ello se aplicaron estudios químicos de la composición del mineral.

Esto permitió, además de la mera observación estilística, separar un conjunto de piezas falsas. Juan Ambrosetti, su autor, lo describe así: "No hace muchos años que a alguien se le ocurrió la idea de hacer fundir reproducciones en bronce de algunos discos calchaquíes y nada hubiera tenido de extraordinario si se hubiera hecho constar en el reverso".[1]

Por supuesto hoy nos causa risa la inocencia de nuestro sabio, que aún creía en la bondad humana: ningún falsificador pierde el negocio y por eso se asombra de que "hasta se llegaron a vender algunos ejemplares", puesto que para eso los hacían. Lo interesante resulta, pese a que por otra parte era evidente, que los estudios de laboratorio demostraron que se trataba de "cobre amarillento (latón) muy quebradizo y de estructura porosa". Resulta obvio que no eran de bronce puro, sino simples falsificaciones hechas con intención de ganar dinero; porque las hechas con la misma calidad en el material, para que pudieran pasar esas pruebas, vinieron mucho más tarde y justamente gracias a su libro, pero eso Ambrosetti no llegaría a saberlo. Otro detalle es que el autor tenía el ojo afilado de tanto ver esos objetos y encontraba detalles iconográficos imposibles, o al menos no existentes en otras piezas similares, o algunas en las que era clara la mala calidad de la representación, o incluso un absurdo cetro metálico que causa risa verlo. Pero su obsesión por la pieza perfecta –clásica al fin–, el modelo ideal al que debían ajustarse tanto estética como químicamente las demás, lo llevó a no tomar en cuenta un detalle, lo que provocó que quedaran fuera de los museos muchas piezas que sí eran auténticas, aunque tardías. Hubo bronces fundidos después de la Conquista en los cuales la iconografía ya se había perdido o simplemente alterado por la influencia cristiana. Siglos en los cuales ya no se hicieron los bronces con la calidad y el detalle anterior, aunque su valor etnográfico e his-

[1] J. B. Ambrosetti, "El bronce en la región calchaqui", en *Anales del Museo Nacional de Bellas Artes*, t. XI, núm. IV, Buenos Aires, 1904, p. 116.

tórico es muy importante, o que se le agregaron metales diferentes para abaratar costos. Aún hoy, el estudio de esa herencia descartada es un tema abierto, cuando se pensaba que el mundo americano había sufrido un corte absoluto en el siglo XVI y que la producción cultural indígena se había acabado de un día para el otro.

Ante los casos ya tan difundidos en todo el continente, se produjo la edición del primer libro dedicado en su totalidad a denunciar falsificaciones, probadas o no. Esto se debió a que, una vez publicados los artículos ya citados de Holmes, no podía dejar de haber una respuesta, y ésta vino de la mano de un fuerte enemigo suyo, el inspector de monumentos de México, Leopoldo Batres, quien estaba involucrado, como iremos viendo, en docenas de casos de falsificaciones adquiridas o avaladas por él y sus amigos. Por otra parte, Batres representaba a un gobierno que estaba en pleno intento de establecer normativas para regular los trabajos arqueológicos de los extranjeros en el país –se había hecho una primera ley en 1894– y peleaba duramente con los grandes de su tiempo, que veían coartada su posibilidad de excavar sin tener que pedirle permiso a nadie, y menos que a ninguno a Batres.[2]

En ese libro –en realidad era un folleto grande–, que se llamaba *Antigüedades mejicanas* (sic) *falsificadas: falsificación y falsificadores*, Batres incluyó una corta introducción y luego una cantidad de buenas fotografías de una muy larga serie de objetos y sus moldes, en cerámica, obsidiana y todo tipo de metales. Hoy en día esta publicación constituye una joya bibliográfica, a pesar de que no aparecen nombres propios y se usan rodeos tales como "un conocido arqueólogo de una universidad de Washington".[3] Presenta una

[2] Daniel Schávelzon, *La conservación del patrimonio cultural en América Latina: restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica (1750-1980)*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano y The Getty Grant Program, 1990; Eduardo Matos Moctezuma, *Las piedras negadas: de la Coatlicue al templo Mayor*, México, Conaculta, 1998.

[3] Leopoldo Batres, *Antigüedades mejicanas falsificadas*, México, Soria Impresor, 1909, p. 12.

historia que se inicia con los objetos llevados por el cónsul Hamy a Francia y sigue con lo que se le quiso vender a la Misión Francesa en 1863: la técnica fue hacer una gran vasija y pegarle objetos antiguos auténticos, los que se desprendieron apenas fue tocada. Pero lo que más escándalo produjo fue que signó de falso al más importante códice mexicano: la *Tira de la Peregrinación*, que narra las peripecias de los nahuas desde que salieron de su tierra mítica natal hasta la fundación de la ciudad de México.[4] Esto parece que fue demasiado: para el Estado nacionalista ese códice era crucial, porque asentaba la genealogía del centro del poder nacional; y si bien es cierto que tiene detalles que no son prehispánicos, Batres ni siquiera consideró que podía ser una copia más de los cientos que debe haber habido –eran libros de historia al fin de cuentas–, incluso hecha en el siglo XVI. La presencia de rasgos europeos, como la posible perspectiva o los edificios no indígenas, no es rara en muchos códices y documentos que siguieron pintándose por manos indígenas, incluso hasta el siglo XVIII.

Otro aporte de su autor fue identificar los lugares de procedencia de las falsificaciones, en especial Oaxaca, Tlatelolco y Teotihuacán, mostrar moldes y hornos, materiales y técnicas y, por supuesto, atribuirse ser el primero que hablaba del tema. Pero Batres notaba que no todo era igual: existían los que intentaban engañar y quienes hacían verdadera artesanía, los que él llamaba "imitadores", haciendo copias modernas. Según él, esto existió desde el siglo XVI, cuando los conquistadores quisieron objetos para llevar a España y Europa como recuerdos, lo que dio origen a la producción de Tlatelolco, que continuó hasta cerca de 1860. En el medio estaba el revendedor, que era realmente quien ganaba dinero.

Estos personajes eran variados y variopintos y, por supuesto, muy poco sabemos de ellos. Había quienes recorrían los sitios de

[4] José Francisco Ramírez, "Antigüedades mexicanas conservadas en el Museo Nacional de México", en *México y sus alrededores*, México, Decaen Editor, 1955-1956, pp. 33-36.

producción y luego vendían a los coleccionistas, en una especie de mercado informal personalizado. De quienes sí sabemos algo es de algunos grandes coleccionistas que adquirieron esas piezas para luego venderlas a los museos de Estados Unidos y Europa, lo que dejó sus nombres registrados en el papel. Algunos lo hicieron sin saber lo que hacían; otros eran muy conscientes de que sus objetos no eran verdaderos y los mezclaban con aquellos que sí lo eran, haciendo casi imposible identificar unos de otros, ya que había obras falsas basadas en verdaderas de la misma propiedad.

En este caso recordemos a Ernest Hamy, cuyo nombre nos remite a una de las mayores personalidades del siglo XIX en Europa: una vez recibido de médico, se interesó en la antropología física, por lo que fundó la primera Sociedad de Antropología en 1852. Años más tarde se dedicaría exclusivamente a la etnografía y a organizar museos, exposiciones, colecciones, enviando misiones a los países coloniales, en una actitud hoy deplorable pero muy digna de su tiempo: estudiar a aquellos considerados inferiores. Su máxima creación fue el Museo del Trocadero, desde donde emanó gran parte del *americanismo* europeo. Él mismo y sus alumnos hacían viajes constantes para adquirir, a veces con grandes presupuestos, objetos arqueológicos y etnográficos para enriquecer el museo. Su obra publicada es monumental; era, sin duda, un intelectual cuya integridad estaba fuera de toda duda, pero eso no implicó que fuera engañado una y otra vez por falta de conocimientos específicos, por ingenuidad o por la sagacidad de quienes eran considerados inferiores.

En la enorme colección de ese museo, llevada por viajeros y comprada a anticuarios en Francia u obtenida por la donación de terceros, llegaron docenas de objetos desde toda América que eran totalmente falsos y cuya identificación llevó un siglo. La política de adquisición en lugar de la excavación daba ya sus golpes. Un ejemplo de esto fue la exposición en el Trocadero, en 1878, donde se expuso un vaso de Texcoco, en el que según Batres:

> nada falta en él: ha sido hecho con arcilla idéntica a la que empleaban los mexicanos y después decorado con un Olimpo de indios autóctonos, sin olvidar el sacerdote sentado, ni el mono caminando, Júpiter y su mitología. En él se ven todos los caracteres de la buena época azteca. Este vaso tiene toda una historia que enseña una vez más cuán verdadero es el axioma latino: *Errare humanum est.* [5]

El grave problema fue que por mucho tiempo la colección Hamy resultó indiscutible y muchos la utilizaron para autenticar sus objetos basándose en similitudes con lo exhibido.

Los arqueólogos, que quedaban atrapados en medio de este maremágnum del que resultaba casi imposible salir, comenzaron a entender que la única verdad era la que podían ver con sus propios ojos; la arqueología de escritorio estaba siendo reemplazada en todo el mundo por la de campo, basada en nuevas formas de pensar y en metodologías totalmente diferentes a las anticuaristas anteriores.

Desde los inicios de la Revolución Mexicana, dos personajes que ya mencionamos en estas páginas se enfrentaron con sus instituciones: Manuel Gamio, desde la Dirección de Antropología, y Ramón Mena, desde el Museo Nacional, polemizando una y otra vez, más que por los objetos, por la forma de hacer y pensar el estudio del pasado. Mena heredaba la pasión anticuaria de los coleccionistas y Gamio traía el bagaje pragmático de las universidades de Estados Unidos, lo que les imposibilitaba convivir. Pero, por supuesto, ninguno de los dos tenía verdades absolutas y el cambio de paradigma que implicaba la forma de trabajar sobre el pasado no los libró de caer en los mismos errores.

El primer golpe se produjo en 1919, cuando ya hacía años que Gamio venía excavando el valle de México y había ya una buena bibliografía sobre el tema, inicial pero amplia, que ordenaba

[5] Leopoldo Batres, *op. cit.*, p. 5.

y clasificaba las culturas y su secuencia en la región. En ese momento, Mena publicó la existencia -descubrimiento mediante- de una nueva cultura: la tepaneca, hallada en la localidad de Azcapotzalco, hoy bajo la moderna ciudad. Eran cientos de figurillas de cerámica de formas y posturas inéditas que, de ser auténticas, resultaban más que impresionantes. Pero la realidad era que él no excavaba, sino que se las suministraba su amigo -si así se lo puede llamar-, el conocido comerciante en antigüedades William Niven. Mena publicó fotos con su hallazgo, lo que fue contradicho con toda energía por Gamio, quien demostró, mediante varios mecanismos interesantes de analizar, la obvia falsedad del conjunto.[6] Los fundamentos eran: la inexistencia de ese tipo de figurillas en otras excavaciones del sitio o del valle en general, pese a las muchas ya hechas; la manufactura diferente, que se ponía en evidencia "rompiendo una estatuilla falsa y comparando la estructura y el color de la fractura" -método que, por cierto, hoy lo consideraríamos brusco -; por lo "inarmónico" de la iconografía al reunir partes de otras piezas y de diferentes culturas en una sola; y por la falta de trabajo científico de excavación para remitirse a hallazgos hechos en "excavaciones superficiales de amateur las cuales en ningún sentido presentan carácter científico".[7]

Si bien Gamio tenía razón y las figurillas eran falsas, absurdamente falsas incluso, con los años se encontró que en verdad existía una cultura intermedia entre Teotihuacan y la azteca, los toltecas, y que la variabilidad no es un factor excluyente. Quizás una herencia de su positivismo tardío lo llevaba a descartar, cosa común en estos temas, a lo diferente como falso. Y ni pensar en el sistema de romper la pieza para saber si era o no falsa: ¿y si después de rota resultaba auténtica? En fin, eran otros tiempos. Un estudio

[6] Ramón Mena, *Un gran descubrimiento arqueológico: los Tecpanecas en el valle de México*, México, Imprenta Nacional, 1920.

[7] Manuel Gamio, "Escandaloso fraude arqueológico: el pretendido tipo cultural tepaneca de Azcapotzalco", en *Ethnos*, vol. 1, México, 1920-1921, pp. 253-256.

reciente de estos objetos y otros similares, parcial o totalmente falsificados de la misma región, ha logrado aclarar definitivamente el panorama, mostrando que este tema era mucho más antiguo de lo que Gamio creyó: con un ojo más que entrenado, ya el viajero Eduard Seler había adquirido una figurilla que se encuentra en un museo en Berlín y es una pieza auténtica de Teotihuacan, a la que le agregó un trono para darle mayor presencia.[8]

La venganza no se hizo esperar: Mena llamó a los diarios de la ciudad para denunciar un fraude hecho por Gamio y retiró dos incensarios de Teotihuacan de las vitrinas del Museo Nacional, uno de ellos excavado por Gamio, tal como él mismo afirmaba, aunque esto resultara imposible, el otro era de proveniencia indefinida. El primero era auténtico, aunque había sido primero restaurado y luego reconstruido con yeso para completar los pocos faltantes. En ese caso Mena se equivocó; en el segundo, una pieza muy compleja, ya que ambos eran braseros de los que tienen una decoración frontal compuesta de un rostro y numerosos objetos dispuestos en torno a ella, el peritaje mostró que era una verdadera falsificación, pero hecha con objetos prehispánicos: lo que el artesano hizo fue rearmarla ensamblando un brasero con lo que tenía a mano, aunque con faltantes, agregando y modificando hasta que quedara parecida a lo que debió haber sido. Ante una mirada rápida podría pasar por buena, pero nunca observándola en detalle. Lo absurdo era que su contrincante, Mena, poco antes había publicado un artículo en que tildaba a ese mismo objeto como excepcional, como todo un acontecimiento, por los datos que proporcionaba al estudio de las antigüedades.

La palabra final la aportó un tercero, Hermann Beyer, a quien se le encargó que diera una opinión sobre el tema desde afuera de la polémica y sus involucrados, y no sólo fue justo y acertado,

[8] Susan Scott, *The Corpus of Terracotta Figurines from Sigvald Linné's Excavations at Teotihuacan, Mexico (1932 & 1934-35) and Comparative Material*, Estocolmo, The National Museum of Ethnography, Monograph Series 18, 2001.

sino que mostró que ambos estaban equivocados y que la situación los dejaba mal parados a todos ellos.[9] El planteo que nos hacemos ahora es: si Gamio sólo excavaba y supuestamente trabajaba con lo hallado, ¿de dónde sacó el brasero o por qué lo aceptó para el Museo? ¿Era totalmente así? ¿O una cosa era lo que se decía y otra lo que se hacía, y se continuaron las prácticas coleccionistas en la nueva arqueología científica?

El siguiente paso ocurrió también en 1920, cuando la polémica entre el Museo Nacional y la Dirección de Antropología llegaba a su clímax, por lo que cualquier cosa que hiciera uno era atacado por el otro. Fue así como Gamio arremetió contra el Museo en la misma revista en que denunciaba el fraude de los tepanecas de Ramón Mena, con un nuevo tema: una hermosa máscara de piedra recubierta de mosaicos.

Los hechos ocurrieron de la siguiente manera: un miembro del Museo Nacional encontró en la localidad de Malinaltepec, estado de Guerrero, dentro de una cueva, una máscara del tipo de Teotihuacan, perfectamente tallada y pulida, que estaba parcialmente recubierta aún por un mosaico de turquesa, nácar y jade.[10] No era por cierto poca cosa y nunca se había visto algo igual; es decir, había mosaicos, incluso los llevados a Europa en el siglo XVI, pero lo nuevo era su asociación a una máscara de piedra y más aún de Teotihuacan. El hallazgo era de tal calidad que los medios lo difundieron y el mismo presidente de la Nación decidió colaborar en la campaña de que era una pieza auténtica. En esta oportunidad, Gamio se adelantó demasiado y pidió apoyo a su equipo, incluso en el exterior. Como resultado, se elaboró un informe, modelo para su tiempo, que aseveraba: 1) "no hay mosai-

[9] Hermann Beyer, "La controversia Mena-Gamio", en *El México Antiguo*, vol. I, núm. 2, 1920, pp. 283-289.

[10] Porfirio Aguirre, "Informe del ayudante: sobre una máscara de turquesa y jade encontrada en Malinaltepec, Guerrero", en *Boletín del Museo Nacional*, época IV, núm. 1-3, México, 1922, pp. 34 y 35.

co conocido en el que el núcleo sea de piedra"; 2) el mosaico fue adherido "con una sustancia que probablemente sea cola dado el olor que desprende"; 3) donde no había laminillas de mosaico, no había huellas de que las haya habido, y 4) en Teotihuacan jamás se había encontrado un mosaico. Como conclusión, entonces, la máscara era auténtica, pero el mosaico, que era lo que le daba el valor agregado, debía ser falso.[11]

Éste fue un buen informe en su momento, pese a la falta de estudios físico-químicos que no hubiera costado nada realizar. Sin embargo, el tiempo demostró que no se pueden hacer aseveraciones sobre lo que no se sabe y descartar como falso lo diferente; en este caso, los años mostraron que esa región era parte de la zona donde se producían esos mosaicos, que los había y no sólo sobre piedra, sino también sobre una gran variedad de materiales, como madera, hueso y cerámica; que el pegamento con olor debió ser la fuerte resina de copal, muy usada en tiempos prehispánicos, y que con gran certeza la pieza es auténtica. Y aunque sea muy tarde, el empleado que la encontró puede ser reivindicado por los muchos dolores de cabeza que esto le debe haber producido.

[11] "Una máscara de mosaico falsificada", en *Ethnos*, vol. I, núm. 1, México, 1920-1921, pp. 260-262.

VIII. DEMASIADO TARDE: EL UNIVERSO YA ERA FALSO

Tienes que escuchar los mitos, las historias, los cuentos, las religiones. No porque digan la verdad, sino porque han sido el origen de una verdad.

TOM EGELAND, *Sirkelens ende*.

TAL COMO VIMOS al referirnos a Hamy, en la ciudad de México también existieron comercios de antigüedades de prestigiados comerciantes, quienes, desde inicios del siglo XX, mezclaron falso y auténtico con entera libertad e inundaron los museos del mundo. Quizás el más conocido haya sido William Niven, quien en la década de 1920 vendió miles de piezas que eran consideradas indiscutibles. Todo fue bien hasta que hizo pública su biblioteca de tabletas a partir de 1921.

Este personaje, coleccionista y minero profesional, comenzó a viajar a México en los finales del siglo XIX, en especial para buscar minerales raros o desconocidos, de los que descubrió varios; era sin duda un endurecido explorador, muy empedernido, que encontró innumerables vetas de mineral que hicieron grandes fortunas de su tiempo. Como sabía mirar el suelo, encontró sitios arqueológicos en diversas partes, sobre todo en Guerrero y luego en el estado de México. Allí fue donde entendió que era más prolífico emprender su venta que seguir con los minerales, aunque nunca abandonó ese trabajo. Se puso en contacto con los viajeros, coleccionistas y arqueólogos de México y del exterior para vender en su

negocio lo que él mismo excavaba e incluso exportándolo; también llegó a enviar objetos a la Universidad de Harvard. Generó largas controversias con sus piezas, incluso en parte las polémicas entre Manuel Gamio y Ramón Mena se produjeron por objetos provenientes de las manos de Niven.

El Museo de Historia Natural de Estados Unidos, donde se encuentra buena parte de sus objetos hallados en Guerrero, y la Institución Carnegie de Washington le aportaron dinero para sus reconocimientos, aunque por lo general sus hallazgos eran dados a conocer en diarios, ya que nunca llegó a publicar artículos o un libro con sus numerosas fotografías. Su aporte a la estratigrafía de México es notable, pero quedó desdibujado por las concepciones no científicas que cubrían todo lo que hacía.[1]

En 1921 y durante tres años, coleccionó una "biblioteca" de tabletas inscriptas y con dibujos –de las que tuvo 2.600 en su poder–, que, supuestamente, provenían de un sitio arqueológico del que no quiso jamás determinar su ubicación, pero que quedaba cerca de la ciudad de México. En su negocio urbano llegó a tener más de veinte mil objetos diversos. Más tarde se trasladó a Tampico y luego a Austin, donde falleció en 1931, tras varios años de enfermedad. Las tabletas eran cuadradas o rectangulares, con animales en bajo relieve, objetos diversos e inscripciones en hebreo, o en simples y extrañas letras ilegibles. Envió y vendió gran parte de ellas a museos de todo el mundo, incluso llegó a declarar que no sabía de dónde venían, ya que se las entregaba una tercera persona. Lo concreto es que las tabletas llenaron su negocio y los estantes de museos e instituciones, lo cual generó largas discusiones.

El tema se complicó cuando en 1926 se editó la primera versión del muy famoso libro de James Churchward sobre el conti-

[1] James Churchward, *The Lost Continent of Mu*, Londres, Neville Spearman, 1926 [trad. esp.: *El continente perdido de Mu*, Barcelona, Asesoría Técnica de Ediciones, 1978], y *Children of Mu*, Nueva York, Ballou Press, 1931.

nente perdido de Mu (Moo) y la siempre presente Atlántida. Estas tabletas fueron una de las pruebas esgrimidas para probar su existencia, lo que les dio aun mayor magnitud. Demostraban que México tenía pruebas de estar poblada desde decenas de miles de años atrás; sólo faltaba Hollywood para que esas piedras pasaran a ser las más famosas del mundo, en una época en que estaba de moda encontrar antiquísimas bibliotecas en Asia Menor. Con los años se puso en evidencia que, desde que Niven había dejado de comprar esas extrañas piedras, nadie más las volvió a encontrar, ni siquiera algo parecido. Y la arqueología científica fue dejando paso a la comprensión de que todo había sido una superchería, aunque no sabemos de quién. Hoy la colección más grande de ellas está en Harvard.[2]

En 1901 el arqueólogo alemán Max Uhle realizó excavaciones en la costa peruana y encontró por primera vez tumbas de la cultura nazca. Esto tuvo gran impacto, ya que nunca se habían visto en el continente cerámicas de esa calidad, brillo, colorido e iconografía fantástica. Eran objetos dignos para cualquier museo de arte importante del mundo o para toda colección que se precie de tal. En 1905 Uhle regresó para continuar trabajando, pero no logró que las autoridades le dieran permiso, por lo que se dedicó a algo que sí estaba autorizado: comprar docenas de objetos a los saqueadores de tumbas, valga la incongruencia. Pero al parecer, en el ínterin, la gente de la localidad no solo había saqueado centenares de tumbas, sino que también a alguien se le había ocurrido unir fragmentos rotos o partes de objetos que, para una cerámica tan poco conocida, no creaba problemas para su venta. Tenían malas uniones, las juntas estaban lijadas, se había pintado encima o se habían unido partes que eran incongruentes entre sí, y hoy es demasiado sencillo identificarlas, en especial porque el brillo del

[2] Stephen Williams, *Fantastic Archaeology, the Wild Side of North-American Prehistory*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1991.

esmalte era inconfundible e irreproducible. Si Uhle lo sabía y las compraba igual, nunca lo dijo. Se había inventado una nueva manera de falsificar: unir fragmentos auténticos para hacer una pieza entera nueva.

Pero poco más tarde, si bien muchos mejoraron sus técnicas, las cubiertas hechas con barniz eran de muy sencilla identificación con calor o solventes, por lo que resultaba difícil engañar a los expertos. Hasta que aparecieron piezas que habían logrado lo imposible: rehacer la cubierta transparente de Wari, Ocucaje y los sitios costeños, todos de la misma mano y época, supuestamente irreproducibles. Eran ahora cerámicas de figuras humanas o recipientes totalmente nuevos, pintados con colores naturales y esmaltados. Nadie lo descubrió durante setenta años; es más, sus objetos entraron en las mejores colecciones, como el Textil Museum en Washington, con una carta de autenticidad nada menos que de Wendell C. Bennett de 1937, por la suma, en esa época, de 5.000 dólares; o el Museum of American Indian en Nueva York. El falsificador también hizo retoques modificando piezas rotas para que tuvieran formas diferentes a las originales y creó una nueva iconografía, pero sus piezas hoy están siendo identificadas, porque figuran en los más conocidos libros del tema. Y si no fuera porque cometió errores en el simbolismo, que se desconocieron al menos hasta 1964, nadie podría reconocerlas, pues han pasado los estudios de termoluminiscencia, seguramente usando cerámicas antiguas.[3] Al menos hasta que apareció otro falsificador en la década de 1960, nadie sospechó que fuese posible reproducir el esmalte de Wari.

La versatilidad de los falsarios era cada vez más osada, incluso a veces personalizada: se buscaba a alguien que investigara algo en especial para encontrárselo. Tal es el caso de Auguste

[3] Alan Sawyer, "The Falsification of Ancient Peruvian Slip-Decorated Ceramics", en E. Benson y E. Boone (eds.), *Falsifications and Misreconstructions of Pre-Columbian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 19-36.

Genin, quien fue una personalidad destacada de la comunidad francesa en México; era un hacendado que formó una gran colección arqueológica, en parte excavada en sus propias tierras de Veracruz, en parte comprada, y vendida más tarde parcialmente. Muchos objetos falsos pasaron por sus manos, seguramente sin su conocimiento, y luego por las de terceros, quienes creyeron que, al ser de una antigua colección importante, estaban libres de pecado. Así se fueron dispersando por el mundo entero, en especial por Europa.

Hay una historia que es ejemplar en su tema. Se produjo en 1924, cuando se hizo un hallazgo que se usó para demostrar una teoría establecida a priori y que, aunque pudo ser verdad, no lo era, y para la cual se alteró el conjunto. Es un tipo de falsificación que ya hemos citado: todo era auténtico, menos el contexto. En este caso, se trataba de un entierro prehispánico en Omealca, Veracruz, que tuvo lugar en una de las haciendas azucareras de Auguste Genin, donde solía hacer excavaciones o, mejor dicho, donde las hacían sus peones. Allí se encontró un entierro que contenía un hermoso yugo, un tipo de piedra tallada y pulida típica de la región, en forma de arco que, al parecer, representa los cinturones de hule que usaban los jugadores de pelota en Mesoamérica y sobre lo cual Genin tenía ya una teoría que quería comprobar. Si bien estos objetos se habían hallado por cientos, no se sabía su proveniencia o su asociación a entierros, o si estaban o no con otros objetos conexos como los llamados *palmas y hachas*. Esta tumba, la primera en que se encontraba un entierro intacto con un yugo sobre la cabeza como si fuera una "corona fúnebre", era entonces significativa para el conocimiento del pasado local, y así lo publicó Genin, porque demostraba exactamente lo que había planteado teóricamente años antes.[4]

[4] Auguste Genin, "Notes sur les objets précortézien nommés indument Yugos o Jougs", en XXII *Congreso Internacional de Americanistas*, Roma, 1928.

Mucho más tarde se hizo un estudio de las fotos del hallazgo y fue evidente que el yugo estaba lavado y recolocado –¿en la misma posición?–, también lo estaban los huesos, aunque sin orden. Puede haber sido un entierro secundario, o los peones revolvieron todo y luego lo rearmaron para que luciera como un entierro primario; tal vez simplemente lo timaron.[5] Hoy sabemos que los yugos pertenecen a las tumbas, y si bien no está clara su función, no se trata de "coronas fúnebres", tal como Genin quería probar, y para lo cual arreglaron la foto de lo que hallaron él o su gente.

Todas estas noticias se fueron difundiendo en el continente, y en un importante diario de la ciudad de Panamá, en 1925, se publicó en inglés que en la ciudad había un conjunto de objetos a la venta –en una casa de Avenida Central, número 41–, entre los que se destacaba un enorme ídolo de cerámica boliviana de Tiahuanaco, de 1,50 metros de altura. Junto a él, cientos de otros objetos, en su mayor parte peruanos, formaban un retablo que parecía más de iglesia que arqueológico.[6] El enorme ídolo, a todas luces falso, había sido hallado en Bolivia por Enrique V. Jiménez, en una fantástica caverna totalmente decorada, con sus paredes cubiertas de extrañas inscripciones y con varias momias que lo rodeaban. Por supuesto, la nota aclaraba que la exportación de objetos de Bolivia estaba prohibida, pero que eso no afectaba que se vendieran estas piezas que ya estaban fuera. Por una serie de notas manuscritas de la colección del arqueólogo argentino Milcíades Vignati, quien lo visitó en 1926, sabemos que la venta consistía además en 800 cerámicas peruanas, 65 colombianas y 3 bronces fechados para 1645. Se había pedido por el conjunto un total de casi 6.700 dólares.

[5] Michel Krutt, "Un yugo in situ en Omealca, Veracruz", en *Boletín del INAH*, núm. 36, Mexico, 1969, pp. 16-19.

[6] "Huari Mallco", en *The Times*, 3 de octubre de 1925. Está asociado a varios documentos de Vignati y otros con firma no identificable; pertenece a una colección privada, en Buenos Aires.

Desconocemos si alguien fue tan iluso como para comprar ese monstruo de escultura, burda copia de Tiahuanaco, y ese montón de objetos del más variado origen, los cuales nunca estuvieron en esa ni en ninguna otra cueva misteriosa. Pero algún día alguien seguramente encontrará el conjunto en alguna casa de Panamá, olvidado. Lo interesante del caso es el uso de un medio de comunicación masivo para darle una genealogía venerable a un objeto, lo que todavía no era nada habitual: si lo decía el diario más conocido, era evidente que debía ser verdad. Ésta será una de las líneas más importantes en el futuro para justificar proveniencias: que alguien importante sostenga el argumento de autenticidad; aunque a veces esa persona pueda tener más maldad de la previsible.

Es el caso de Juan Carlos Dávalos, eximio folclorista argentino, quien recibió al parecer como regalo –"tuvo la gentileza de obsequiármela"–, de manos de un pariente, una cerámica prehispánica proveniente de una tumba de los valles calchaquíes de Salta, que, supuestamente, había sido hallada hacia 1920. Y si bien el autor de la nota y nuevo propietario aclaró que no era un gran conocedor de la arqueología, se arriesgó porque "la autenticidad del hallazgo no admite dudas puesto que procede de una tumba de indios gentiles, situada en un paraje desierto desde tiempo inmemorial".[7] Sostuvo además que, por la importancia del objeto, se sentía en la obligación de divulgarlo –"para deleite de profanos y admiración de entendidos"– en una larga nota ilustrada en la revista de mayor difusión en el país.

De acuerdo con nuestros conocimientos, y según los de su tiempo también, la pieza es obviamente falsa; como mucho, alguien podría sostener que es "etnográfica". Pero, en verdad, se trata de una vulgar supercheria; es muy probable que el pariente

[7] Juan Carlos Dávalos, "Un puco calchaquí", en *Caras y Caretas*, núm. 1676, Buenos Aires, 1930.

de Dávalos lo haya engañado infantilmente, quizá sin imaginar que éste lo haría público. De todas maneras, lo más simpático es el texto, ya que no es producto de la opinión de un erudito, a pesar de que incluye una larga descripción y cada medida, sino que concluye asegurando que originariamente fue el obsequio de un hombre a su amada, porque "sólo unas manos femeninas pudieron guardar hasta el más allá de la muerte la preciada prenda de uso personal". Sólo su amado pudo haber sido quien le "haya realizado semejante prodigio bajo la influencia inspiradora del sentimiento erótico... quien aún bárbaro, atisba desde el fondo de su naturaleza efímera, movido por el amor, las leyes eternas de la armonía y de la gracia". Y la verdad es que, al ver hoy ese rostro grotesco con la boca abierta y una larga lengua que le toca la nariz, no hay forma de entender dónde veía Dávalos "un idilio: el obsequio del artista a la *ñusta* esbelta y hermosa". Queda sólo como un ejemplo más del grado de sofisticación que los artesanos tenían para ese tipo de cerámicas, de la posible maldad de un pariente, del error justificable por quien no era un experto ni se asumía como tal, y de la poesía que él podía producir, aunque nada tuviera que ver con el supuesto amor del pasado que imaginaba febrilmente.

Estos casos individuales contrastaban con las grandes falsificaciones, aunque eran parte del mismo fenómeno y quizá no había conciencia de la envergadura de lo que sucedía ya en la década de 1920. En esos años, en Guatemala, un historiador del arte, mediocre por cierto, aunque pionero, llamado Víctor Manuel Díaz, escribió acerca de un pintor apellidado Villalpando, que había vivido en su país y había realizado una enorme producción pictórica del más alto nivel. No sé si se había confundido con el pintor mexicano Cristóbal de Villalpando, aunque su obra está en el país vecino, si quiso apropiarse de sus títulos para su patria o si simplemente se equivocó. Lo cierto es que, poco más tarde, usó referencias a su obra provenientes de libros desconocidos o de dudosa existencia y

que sólo él conocía.[8] El problema grave surgió cuando uno de los historiadores y personajes de la historia guatemalteca, José Antonio Villacorta, en 1931 le puso nombre: Francisco, y le hizo una primera historia, además de comenzar a enumerar sus obras. Ya tenía lugar de nacimiento y muerte, una vida privada y una lista de cuadros.

En 1934 volvió a la carga el ya citado Díaz con una obra de mayor aliento sobre las artes plásticas de su país y don Francisco tuvo su propio capítulo: era hijo de padres españoles, era "el príncipe de nuestros pintores", nacido en el barrio de la Recolección, fue despechado por una mujer de alcurnia, lo que provocó que se fuera a España para trabajar con famosos artistas locales y luego regresara con gloria a su tierra natal. El relato superaba todo lo imaginado, porque se describía hasta el lugar donde vivía: "El cuarto amplio, lleno de luz, en el último rincón de la casa de sus padres; allí instaló su estudio artístico; nadie entraba al aposento: el artista era tardío en desarrollar sus obras, y frecuentemente interrumpía el trabajo para acariciar a un hermoso gato negro, de su propiedad, y darle pan a un loro que lo divertía".[9]

Era realmente fantástico: ¡el artista que no existía tenía loro y gato! Y así siguió creciendo gracias a una bibliografía acrítica que sólo copiaba y aumentaba glorias inexistentes. En 1935, Villacorta, al inaugurar nada menos que el Museo Nacional, estableció una sala de arte colonial con su nombre, la que se inauguró con un magistral discurso. Y así siguió y sigue en la divulgación como el mayor artista que jamás tuvo Guatemala. Los expertos tuvieron que esperar que terminara la dictadura de Ubico para que un crí-

[8] Víctor M. Díaz, *La romántica ciudad colonial*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1927, y *Las artes plásticas en Guatemala*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1927; José A. Villacorta, "El pintor guatemalteco Francisco de Villalpando", en *Anales de la Academia de Geografía e Historia*, Guatemala, 1931.

[9] La trascripción completa y la historia pueden verse en Luis Luján Muñoz, "La pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala", en *Anales de la Academia de Geografía e Historia*, vol. LV, 1982, pp. 98-112.

tico mexicano difundiera el error, en 1945, lo que fue rectificado gracias a los aportes de una nueva generación de historiadores con más rigurosidad documental y menos nacionalismo.

Al parecer, lo falso no sólo engañaba ya a los profanos, sino también a los superexpertos. Entre 1932 y 1935, trabajó en las ruinas de Teotihuacan, México, el ya célebre arqueólogo sueco Sigvald Linne, que ya contaba con una amplia experiencia en Panamá, África y varios sitios del mundo. Allí encontró un conjunto importante de edificios que se asociaron a un taller de ceramistas. Lo interesante es que había sido él quien, proveniente de la química, había iniciado en la década de 1920 los estudios con microscopio de la composición de la cerámica para identificar el origen de una pieza; en otras palabras, era alguien difícil de engañar. Pero, absurdamente, un estudio reciente de sus figuras de cerámicas provenientes de Teotihuacan mostró que buena parte eran nuevas, absurdamente modernas e iconográficamente imposibles.[10] Existe la posibilidad de que las haya comprado para compararlas, porque aún estaba pendiente la polémica de William Niven –de quien deben provenir estas figuras–, para estudiarlas, pero nunca lo hizo si esa fue la intención, y quedaron todas juntas para el futuro, haciendo en extremo compleja su separación actual.

Para la década de 1930, en estos círculos todos estaban obsesionados con que nada se podía tomar en serio, ni siquiera cuando un investigador garantizaba haber hallado algo por él mismo. No eran dudas sobre su credibilidad; era el ambiente en que se movían, donde todos se conocían y sabían cuál era la realidad. Eso llevó a situaciones incómodas, a acusaciones falsas y hasta a absurdos; uno de ellos fue cuando se calificó de falso al hallazgo del siglo, aunque por fin había un buen trabajo científico detrás. Fue

[10] Susan Scott, *The Corpus of Terracotta Figurines from Sigvald Linnés Excavations at Teotihuacan, Mexico (1932 and 1934-35) and Comparative Material*, Estocolmo, National Museum of Ethnography, Monograph series 18, 2001.

en 1932, al darse a conocer las joyas de una tumba de las ruinas de Monte Albán, México, centro de la gran cultura zapoteca. Son los objetos de oro, piedras finas y otros materiales de la mayor perfección técnica, muy conocidos en el continente y de lo mejor que se ha encontrado. Hoy conforman un tesoro exhibido en el gran museo de la ciudad de Oaxaca; sin embargo, durante al menos unos meses hubo enormes dudas sobre su autenticidad. En realidad, sabemos que la tumba fue hallada por el equipo de arqueólogos dirigidos por Alfonso Caso, ya organizados y trabajando con técnicas rigurosas y modernas desde hacía unos años; pero al darlas a conocer Ramón Mena, puso en duda su autenticidad.

A partir de la primera nota en un matutino de la ciudad de México que se titulaba "Monte Albán es un bluff", comenzaba una larga discusión acerca de las contradicciones que presentaban esas joyas.[11] Se decía que algunas piezas serían de manufactura moderna con fragmentos antiguos, que podrían ser malas reconstrucciones de otras que fueron montadas como collares cuando no lo eran, que algunos objetos provenían de otras regiones y culturas, y una larga lista de problemas. El tiempo y el estudio demostraron que, si bien el hallazgo era auténtico y bien pudo haber objetos provenientes de otros pueblos o algo que fuese mal interpretado en su posición relativa por los arqueólogos, el conjunto era impecable y extraordinario. Pero lo que nos interesa destacar es el conocimiento que ya tenía Mena acerca de las falsificaciones que se hacían en México: cita el cráneo de cristal de roca de Auguste Genin, del que hablaremos más adelante; las urnas zapotecas, en

[11] "Monte Albán es un bluff", en *Excelsior*, México, 3 de marzo de 1932; "Joyas iguales a las que fueron traídas de Monte Albán se han hecho aquí", en *Excelsior*, México, 4 de marzo de 1932; "El Lic. Caso no fue en pos de joyas", en *El Universal*, México, 5 de marzo de 1932; "Razones para no considerar falsas las joyas de Monte Albán", en *El Universal*, México, 6 de abril de 1932; "Los collares entre los indígenas de México, la evidente falsificación", en *El Universal Ilustrado*, México, 7 de abril de 1932, pp. 11 y 335; "Alfonso Caso declara muerto al lic. Mena y lo llena de flores", en *Excelsior*, México, 4 de mayo de 1932.

buena parte falsas, que compró el doctor Sologuren y que llegaron luego a Constantine Rickards y a través de él hasta Ontario; los códices dibujados por Genaro López y el Códice Nuttall, que catalogaba como falso, entre otras denuncias que tardaron en ser aceptadas. Si bien él nunca coleccionó ni vendió objetos, verdaderos o falsos, su conocimiento sobre ese tema era enciclopédico, y conocía también a falsificadores y compradores. Este caso resulta interesante, además, porque si bien es cierto que no todos los objetos son contemporáneos, sí es coherente como conjunto, lo que Mena no pudo apreciar, acostumbrado a buscar precisamente esos detalles para comprobar falsificaciones.

La obsesión se iba profundizando, y ya en el otro extremo del continente, en Uruguay, se publicó el primer artículo dedicado al tema y a encontrar una solución para identificar las piezas, que, sin embargo, hubiera sido preferible que no fuera propuesta. Porque si bien había falsificaciones arqueológicas desde tiempos tempranos, pese –o quizá debido– a la poca presencia de lo arqueológico en su territorio y a los pocos coleccionistas que había, no más de media docena si llegaban a ello, resultaba que el tema tenía importancia desde que a finales del siglo pasado se expuso una escultura en piedra en Madrid con esa proveniencia. Pero el primer estudio serio, o al menos que intentaba parecer serio, sobre las falsificaciones se llevó a cabo en 1934 y se publicó poco después.[12] Fue hecho por un conocido coleccionista de su tiempo, Francisco Mazzoni, cuya casa es ahora un pequeño y saqueado museo donde se guardan algunos de sus objetos.

Mazzoni recibió en aquel año un conjunto de piezas arqueológicas que consideró falsas; tenía buen ojo, estaba acostumbrado a ver materiales de su tierra y comprendió que había importantes

[12] Francisco Mazzoni, "Sobre hallazgos de supuestas piezas indígenas en los paraderos de José Ignacio y Puntas del Chileno, Departamento de Maldonado", en *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, t. VIII, Montevideo, 1934-1937, pp. 391-404.

diferencias con todo lo conocido. Y más que eso, observó que era un conjunto incompleto: no había cerámica ni puntas de flechas, y esos objetos implicaban otras tecnologías de manufactura, en un lote enorme; la desproporción hablaba por sí misma. Absurdamente las aceptó, porque se las había traído una persona a quien él mismo le regalaba objetos para vender o le indicaba la ubicación de los montículos para saquearlos –para palear su pobreza, según expresó–; es decir: estaba mal lo que otro hacía, no lo que él generaba, pero ese es otro tema. No hay duda de que su amigo, como fuente de datos, no debía ser muy confiable; pero así era la arqueología de su tiempo. Lo concreto es que, entre las decenas de objetos de piedra, había rompecabezas, morteros, figuras antropomorfas, bolas de boleadoras, animales, caracoles y hasta un rostro humano tallado. Es indudable que le llamó la atención la variedad y cantidad de objetos de piedra, para un país donde son más que raros, por lo cual decidió hacer un estudio científico a su saber y entender. Toda la situación estaba atravesada, por supuesto, por una pátina de racismo desatado: "Se discute pues, su procedencia y autenticidad, pero casi unánimemente se rechaza la idea de autores charrúas, por el alto nivel artístico que se le debería suponer a esta raza".[13]

No quiero ser crítico de un mundo donde estos estudios apenas comenzaban, y la comparación dimensional y el tipo de material son buenos indicadores de ello –la presencia de objetos de hierro es obvia–; el estudio ligero de la iconografía de un rostro esculpido pone en obviedad que no es antigua, o no mucho, pero el resto... Decidió que, para comprobar si la pátina era antigua, había sólo dos procedimientos: quebrar la pieza al medio para ver si era una capa o una simple pintura, destruyéndola o, peor aun, lavarla "con agua jabonosa, soda o potasa en caliente". Si eso destruía la pátina, era nueva; si no, era antigua. De más está decir que

[13] *Ibid.*, p. 394.

ninguna pasó el examen ni lo pasaría jamás pátina alguna, vieja o nueva, pero la prueba supuestamente científica comprobaba la hipótesis: todo era falso. Y si había alguna verdadera, lo que parecería posible, nadie se enteró jamás, porque todo fue a la basura después de roto.

Otra historia que se cruza con ésta, en cuanto a la aparición masiva de objetos del pasado para su venta, es la de los códices prehispánicos de Mesoamérica, durante las décadas de 1930 y 1940. Sabemos que no hay documento en toda América más valioso que un códice maya, de eso no hay dudas, en dinero y en ciencia; en todo el siglo XX apareció sólo uno, muy discutido incluso, por lo que fabricar algunos no dejó de ser una tentación para muchos: el precio no tendría límites. Por ejemplo, la familia López, a quienes ya hemos citado, había hecho varios códices en náhuatl, atribuidos a los aztecas, pero parecería que con los mayas sólo se animaron pocas veces, porque realmente la iconografía es en extremo compleja y era una escritura que aún no había sido traducida.

Pese a todo eso, ya en 1935 el conocido arqueólogo Frans Blom publicó una lista de diez códices falsos de buena calidad –los de mala factura ni se tomaron en cuenta–, que estaban circulando desde hacía tiempo, algunos vendidos a instituciones serias de Estados Unidos y Alemania, y uno de ellos en oferta desde 1916. Es decir que el mercado estaba atiborrado y los coleccionistas privados deberían tener varias docenas de ellos, ya que pocos se animarían a ofrecerlos a un museo con expertos mayistas; siempre es más fácil a gente crédula y no especializada. ¿Cuántos códices estaban en danza? Es una pregunta imposible de contestar, pero aún en 1948 George Brainerd describía uno que había visto en Guatemala basado en el Códice de Dresden, que era conocido desde su primera publicación en 1831.[14] Si en todo el mundo maya existían

[14] George Brainerd, "Another Falsified Maya Codex", en *The Masterkey*, vol. XXII, núm. 1, pp. 17 y 18.

cuatro –en esos tiempos eran solo tres–, ¿nadie sospechó que podía haber varias docenas a la venta?

Pero el códice maya que generó muchas expectativas fue el llamado *Manuscrito Gomesta*. La historia es simple y sabemos que ya había sido ofrecido a la Institución Carnegie, que le pidió a Frans Blom su opinión; de inmediato dijo que era falso, pero no lo publicó. Poco más tarde fue comprado y editado por otro experto en temas mayas muy conocido, William Gates, lo que resulta insólito, ya que era un muy buen conocedor de la escritura de ese pueblo.[15] Sin embargo, lo publicó como una nueva Piedra de Roseta; en función de eso, Blom hizo un largo estudio demostrando, dibujo por dibujo, que estaban sacados de dos libros conocidos, que la escritura hispánica no era del siglo XVI o XVII como se alegaba, ni los glifos mayas eran reales, sino dibujos parecidos, aunque sin sentido. Debe haber sido el primer estudio de esta naturaleza que, al publicarse, logró mostrar el camino de la iconografía comparativa con inscripciones mayas, para poder identificar ese tipo de falsificaciones.[16] Simultáneamente, un investigador mexicano, Roque Cevallos Novelo, publicó un artículo corto donde llegaba, aunque sin tanto trabajo crítico y sólo basado en el sentido común, a la misma conclusión. Hoy, con sólo mirarlo superficialmente, nos parece un acertijo para niños.

El mismo Frans Blom, aunque un poco antes, había publicado una placa de piedra maya proveniente supuestamente de Yucatán, que era a simple vista falsa y cuyo falsificador puso un símbolo azteca rodeado de aparentes glifos mayas de un lado y, del otro lado, un personaje mal copiado de un códice mixteco.[17] Tan burdos llegaron a ser los objetos que se estaban comercializando que a veces los mismos falsificadores se confundían.

[15] William Gates, *The Gomesta Manuscript of Maya Hieroglyphs and Customs*, Baltimore, Maya Society, 1935.

[16] Frans Blom, "The Gomesta Manuscript: a Falsification", en *Maya Research*, vol. II, núm. 5, pp. 233-247.

[17] Frans Blom, "More Fakes", *Maya Research*, vol. II, núm. 3, 1935, pp. 249 y 250.

En Florencia existía un objeto excepcional desde hacía trescientos años; se trataba de una madera que servía para arrojar lanzas, llamada en México *átlatl* o lanzadera. No era el único que existía y lo interesante es que, al menos para esa época, Italia tenía los mejores tres ejemplares de los que hubiera conocimiento de su existencia, producto del interés que causó en el Renacimiento esa arma extraña. Su decoración en plata las hacía a la vez más interesantes para museos y colecciones.

En 1932, en el Congreso Internacional de Americanistas que se hizo ese año, el investigador italiano G. Callegari presentó un nuevo *átlatl* hallado en una colección en Roma.[18] Esta vez fue Hermann Beyer quien denunció y publicó la falsificación gracias a la que había estudiado y dibujado los otros ejemplares conocidos en 1911.[19] El problema es que estaba muy bien hecho, pero el artesano, pese a toda su perfección, había cometido errores por no entender realmente la simbología de lo que estaba copiando –hay figuras que sólo se pueden ver de costado pero jamás en forma oblicua–, o porque al ser en extremo complejas las simplificó; también se incluyeron algunos elementos decorativos diferentes de los originales, lo que produjo una mezcla imposible. Y aunque el artesano copió con todo cuidado detalles como las ataduras, los aros de caracoles y otros elementos que, sin duda, hubieran pasado por auténticos, al tratar de copiar las inscripciones se equivocó. Un caso más donde el entusiasmo llevó a alguien a la perdición; si hubiese sido un sencillo *átlatl* no decorado o con ornamentación simple, no hubiera engañado a muchos, sino a todos. Si no se hubiesen presentado dudas, nadie lo hubiese analizado con detalle; pudo haber sido una falsificación perfecta.

[18] Guido V. Callegari, "Nuevo y precioso átlatl mexicano antiguo recién descubierto", en *Actas del XIII Congreso Internacional de Americanistas*, Roma, 1932.

[19] Hermann Beyer, "The New Ataltl, Found in Italy, a Falsification", en *American Anthropologist*, vol. 36, 1934, pp. 632 y 633.

En un comercio de antigüedades de Sotheby's, durante 1943, salió a la venta a sólo 400 libras esterlinas un objeto extraordinario: un cráneo de cristal de roca, de puro cuarzo y perfecta calidad, compuesto del cráneo propiamente dicho y de su mandíbula. Era espectacular, insólito, único, quizás el objeto más impresionante del mundo precolombino que jamás se hubiera visto, si no fuera porque desde unos diez años antes el British Museum había comprado otro similar en la joyería Tiffany, en Nueva York, aunque no había llamado tanto la atención porque la adquisición había sido en privado. Fue adquirido por un millonario excéntrico, F. A. Mitchell-Hedges, banquero y explorador aficionado, quien años antes había participado de una campaña de excavación en las ruinas mayas de Lubaantún, en Belice, con arqueólogos ingleses muy serios y bajo la dirección de Thomas Gann. Cuando dieron a conocer al mundo este objeto, F. A. Mitchell-Hedges y su hija alegaron que lo habían encontrado en aquella época lejana y entre esas ruinas, bajo un altar, y que se lo habían guardado silenciosamente. Esto sólo, de por sí, era más que extraño, porque no había evidencia alguna de que la hija siquiera hubiera viajado con sus 15 años, menos aún que Gann hubiera permitido, de saberlo, algo así; aunque sí es posible rastrear a su anterior propietario al menos diez años atrás, que no era Mitchell-Hedges. La cuestión es que para la década de 1940 ya existían al menos dos de estos misteriosos cráneos. Conviene aclarar además que jamás se halló uno –o un fragmento siquiera– en una excavación seria que demuestre su posible autenticidad. Desde 1936 hubo algunos estudios que trataron de estudiarlo mejor, pero en 1970 se cometió un error fatal: entregaron el cráneo a la empresa Hewlett-Packard para que lo analizara. Esto resultó un fiasco científico, porque lo que probaron fue que, según ellos, no había tecnología posible para hacer ese objeto; por ende, no sólo era antiguo, podía tener miles y miles de años, incluso hasta ser extraterrestre, lo que se prestó para escribir libros y libros, fantasía mediante.

Todo continuó sin novedades y siguieron apareciendo cráneos. Hasta el momento hay 13 conocidos. Los únicos avances que se lograron fueron el reconocimiento de la anatomía, la que realmente era casi perfecta en los detalles, y que el modelo adoptado era el de una mujer y no el de un hombre, sea lo que fuese que eso significaba; además, que el de Mitchell-Hedges parecía ser el primero de la serie y que el otro estaba copiado de ése. Todo quedó así hasta que, en 1996, se hizo un estudio serio: un análisis con un microscopio de alta tecnología, por barrido electrónico y espectrografía de masas. Luego se lo amplió hasta cien veces, y entonces aparecieron las evidencias de su tallado: eran mecánicas y no arena u otro polvo disperso para pulir usado en tiempos prehispánicos. Las evidencias mecánicas son claras e indiscutibles y, a partir del estudio de Jane Walsh, podemos saber que, si bien siguen siendo piezas hermosas, no tienen la antigüedad supuesta.[20]

¿Quién pudo llevar a cabo esa impostura? Realmente es un trabajo notable. Parecería que el origen real hay que rastrearlo en Alemania y se asocia con las tantas falsificaciones ya citadas que vendía Eugène Boban, tal como bien lo dijo Ramón Mena en 1932 asociándolo a Auguste Genin, aunque nadie le prestó atención porque en ese momento se estaba peleando con Alfonso Caso por la autenticidad de las joyas de Monte Albán. En ese caso, los cráneos, al menos los tres o cuatro más significativos, debieron hacerse entre 1867 y 1886, si bien para el mundo de las falsificaciones es insólito que alguien pudiera imaginar esos objetos en esa fecha. Aunque quizás es una prueba más de la excelente calidad que este arte, el de la falsificación, tenía en esos tiempos; mucho mayor de lo que imaginamos, especialmente si

[20] M. Jane Walsh, "Crystal Skulls and Other Problems", en Amy Henderson y Adrianne L. Kaepler (eds.), *Exhibiting Dilemmas: Issues of Representations at the Smithsonian Institution*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1997, pp. 116–139; Chris Morton y Ceri L. Thomas, *The Mystery of the Crystal Skulls, Unlocking the Secrets of the Past, Present and Future*, Rocherster, Bear and Co., 1997.

pensamos que quien creaba lo hacía sin documentación en la cual basarse.

Cuando la imaginación tiene límites cortos, suelen producirse otro tipo de casos, menos felices, como aquel que consistió en cambiar detalles en las fotografías para que una persona pareciera otra, y esta práctica alcanzó incluso a la historia y a la etnografía. Uno de los más conocidos escritos sobre la relación entre blancos e indios en la Argentina fue el de Lucio V. Mansilla, titulado *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). Este libro tuvo y sigue teniendo numerosas ediciones, buenas y malas, o al menos mediocres, hasta que una de ellas fue denunciada por Milcíades Vignati, por haber incluido fotos trucadas.[21] En realidad, era habitual -y lo sigue siendo–, en la práctica fotográfica, sacar figuras o agregar detalles o fondos, pero en este caso el ilustrador era J. Bouchet, quien se suponía era un artista conocido, que ya había decorado con sus pinturas las paredes del Museo de La Plata. Lo que hizo fue buscar una foto de grupo, concretamente la de la familia del cacique Namuncurá, y recortar los rostros, cambiarles el atuendo y, milagro de la ciencia fotográfica, ponerles los rostros de otros indígenas. Así Epumer es el mismo Namuncurá, aunque con otro sombrero y poncho, Mariano Rosas es Karumán con ropa de color y hasta la comadre Carmen resultó transfigurada. Lo más insólito fue lo simple del truco: la foto usada ya estaba publicada y era del archivo del mismo Museo de La Plata, por lo que se puso en evidencia que el artista ni siquiera caminó mucho en su búsqueda de nuevos retratos de personajes ya desaparecidos.

Pero no todos se preocupaban por los indígenas; había quienes pensaban en proporciones más grandes, tal como ocurrió con unos dinosaurios de cerámica. Se trata de un comerciante de la ciudad de Acámbaro, en Michoacán, México, llamado Waldemar

[21] Milcíades A. Vignati, "Falacias iconográficas", en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. IV, Buenos Aires, 1944, pp. 259-264.

Julsrud, quien había llegado desde su natal Bremen en los inicios del siglo XX para ocupar un lugar de privilegio en el pueblo elegido. Entre sus diversiones, estaba la de recorrer a caballo las cercanías por donde encontró cantidad de objetos prehispánicos, como es lógico de suponer, en la tierra donde floreció la cultura de Chupícuaro, las tierras purépechas o tarascas. Al parecer, un día de 1945, en las faldas del cerro El Toro, en el estado de Guanajuato, observó algunos fragmentos de cerámica que las aguas habían puesto al descubierto, lo que sucedía con frecuencia; dado su interés de coleccionista aficionado, al regresar a su casa ordenó a uno de sus peones, Odilón Tinajero, que fuera al sitio y desenterrara piezas y las fuera trayendo; luego se le sumó otro cerro llamado El Chivo. Y ahí comenzó la odisea: no sabemos cuánto tiempo después, Tinajero llegó con una carretilla llena de figurillas cerámicas, las que con el tiempo sumaron 37 mil piezas, lo que es una cifra absolutamente fantástica para cualquier falsificación hecha en un único año. Se trataba de una colección gigantesca en la que no había dos objetos iguales; entre los que medían desde pocos centímetros hasta un metro y medio de alto, se destacaban unos tres mil dinosaurios o animales del tipo de los extinguidos hace miles de siglos, aunque por cierto parecía que tenían más influencia de los actuales lagartos regionales que de los verdaderos animales desaparecidos. Según quienes los hallaron, estaban enterrados en agujeros, por grupos, en media hectárea de superficie.

Sabemos que Tinajero había recibido un muy buen pago, un peso por pieza y más por las mayores, en una época en que un trabajador ganaba eso por un mes de trabajo, y que una represa que estaba en construcción en la zona había dejado a cientos de campesinos sin tierras. Era una tentación fuerte, y el hecho de que no haya fragmentos sino sólo piezas enteras nos habla no de su capacidad de restauración, sino de su capacidad de organizar a toda una familia o, incluso, a un poblado, para hacer piezas falsas. Por supuesto que en la colección hay de todo: desde algunos pocos objetos auténticos,

jadeitas, fósiles verdaderos, hasta unos cráneos deformados. Todo lo que se encontraba en la zona pasaba a integrar la colección, como algunas viejas falsificaciones de la llamada cerámica negra de Tlatelolco, que no podemos imaginar cómo llegaron hasta allí. Incluso algunos objetos no son usables: pipas sólidas y flautas sin agujeros, producto de la simple copia de fotos en revistas, sarcófagos egipcios, dinosaurios junto a animales modernos. Un folleto escrito por Charles Hapgood fue quizás el mejor difusor de esa colección, ya que era un conocido periodista en temas de esa naturaleza y quien alegó haber excavado en un sitio de la zona.[22]

Julsrud buscaba fama a toda costa y comenzó a difundir por el mundo su colección, que atrajo enseguida a revistas de todo tipo, en especial de divulgación, que actuaron como disparador del tema.[23] Recién en 1952 llegó un experto, el conocido arqueólogo Charles Di Peso, enviado por la Amerind Foundation de Estados Unidos, quien sólo permaneció cuatro horas en el sitio y luego hizo un informe indicando que todo era una burda falsificación, salvo algunas pocas piezas auténticas que nada tenían que ver con el resto. Luego le criticarían que el tiempo no había sido suficiente, pero en realidad para este caso sobraba. En el laboratorio de Estados Unidos se habían hecho varios análisis, pero no había manera de fecharlos; lo único que se podía observar era la absoluta falta de tierra como evidencia de no haber estado enterrados y la falta de pátina superficial alguna. Al día siguiente Di Peso se dirigió con Tinajero a El Toro para desenterrar piezas y encontraron algunos objetos de ese tipo, pero ninguno mostraba haber estado bajo el suelo mucho

[22] Charles Hapgood, *Mystery in Acambaro, An Account of the Ceramic Collection of the Late Waldemar Julsrud in Acambaro, Guanajuato, Mexico*, Brattlebaro, Griswold Offset Printing, 1973.

[23] Lowell Harmerl, "Mexico Finds Give Hint of Lost World", en *Los Angeles Times*, marzo de 1951; Rusell N. William, "Did Man Tame the Dinosaurs?", en Fate, marzo de 1952, pp. 20-27; Russell N. William, "Report on Acambaro", en *Fate*, junio de 1953, pp. 31-35; John H. Tierney, "Pseudoscientific Attacks on Acambaro Artifacts. The Ceramic Technology of Intellectual Suppression", en *World Explorer Magazine*, vol. 1, núm. 4, pp. 52-61.

tiempo, lo cual se confirmaba por la estratigrafía rota al enterrar las piezas. Según Di Peso, la familia de Tinajero fabricaba las figuritas durante "los meses de invierno, mientras no se laboraba la tierra" y obtenían sus ideas del cine local, las revistas, los periódicos y de los libros de la biblioteca. Hay quien cree que las ideas provenían del propio Julsrud, ya que de otra forma se hubieran seguido fabricando tras su muerte, pues había interesados en hacerlo. Lo concreto es que parecería que había más de una familia dedicada al tema, por lo que la conclusión final de Di Peso fue: "Nuestra investigación prueba de manera concluyente que las figuras no son prehistóricas y no fueron hechas por una raza prehistórica superior asociada con los dinosaurios".[24]

Julsrud había publicado su libro en 1947, lo que, sumado a los rumores, junto con las investigaciones de Di Peso y su artículo publicado en 1953, hizo que los arqueólogos mexicanos finalmente se ocuparan del asunto.[25] El American Museum of Natural History se comunicó con el Instituto Nacional de Antropología y se organizó una excavación para 1954 bajo la dirección de Eduardo Noguera, quien era ya un joven perito en cerámica arqueológica; se sumaron dos especialistas del Los Angeles County Museum y los arqueólogos Rafael Orellana, Ponciano Salazar y José A. Pompa por el grupo mexicano, todos de primer nivel. También se encontraba Carlos Perea, director del Museo de Arqueología de Acámbaro entre 1945 y 1946. Era un grupo del cual no había dudas sobre su capacidad científica.

Para comenzar, se seleccionó un sitio en las faldas de El Toro y se procedió a excavarlo; por supuesto, se desenterraron diversos fragmentos de cerámica, pero todos tenían trazas indudables de haber sido enterrados hacía mucho tiempo. El reporte final indi-

[24] Charles Di Peso, "The Clay Figurines of Acambaro, Guanajuato, Mexico", en *American Antiquity*, vol. XVIII, núm. 4, 1953, p. 389.

[25] Waldemar Julsrud, *Enigmas del pasado*, Guanajuato, 1947.

caba que las figuras eran un fraude, pese a que habían encontrado fragmentos en el lugar:

> Realmente, a pesar de la aparente legalidad científica con que fueron encontrados estos objetos, éste es un caso de reproducción, es decir, falsificación, hecha en una época relativamente reciente. En mi opinión está hecha de tres tipos diferentes de objetos, unos son las figuras que pretenden ser reproducciones de animales extintos hace millones de años; posiblemente el falsificador de ellas se inspiró en algunos libros de paleontología que estaban en boga a finales del siglo pasado o al principio del presente.[26]

Los otros eran los fragmentos de cerámica de la cultura chupícuaro, y el tercer grupo era el de los restos de animales y seres humanos abundantes en la zona. Así se cerró el tema; con los años falleció Julsrud, y los objetos dejaron de aparecer, pese a la construcción incluso de una enorme presa que movió miles de metros cúbicos de tierra entre 1945 y 1949; nada se encontró y la arqueología de la zona continúa hoy en día sin novedades de ello. Pero Acámbaro tiene un museo -inaugurado en 2002- para estas piezas que atraen turistas todo el año; a lo mejor la intención final de Julsrud triunfó, perpetuando su memoria.

Un caso de mayor envergadura, que se transformó en problema nacional, fue el de la tumba de Cuauhtémoc, hallada en 1949. Era de menor escala que los dinosaurios, que implicaban credulidad; pero éste era un caso de nacionalismo puro. Todo comenzó cuando, en algún momento del siglo XIX, una muy modesta familia del poblado de Ichcateopan, en el estado de Guerrero, en México, inventó una historia maravillosa en la que el rey azteca Cuauhtémoc, el héroe nacional que había engañado a Hernán Cortés sacándolo del país en búsqueda de un tesoro inexistente,

[26] Charles Di Peso, *op. cit.*, pp. 388 y 389; Frederick Peterson, "Falsificaciones de Chupicuaro", en *Yan*, núm. 2, 1953, pp. 150-156.

tras ser torturado y asesinado, estaba enterrado debajo del altar de su pequeña y tradicional iglesia. Hoy es imposible saber si esa gente realmente creía en esa leyenda que se repetía en varias localidades o si quería utilizarla para darle fama al lugar o a sí mismos; la cuestión es que no lograron en ese entonces pasar de una nota en un diario capitalino. Quizá fue antes o después, cuando fraguaron con la firma falsa de Fray Toribio de Benavente un escrito que indicaba ese entierro y juntaron otros papeles viejos y nuevos. Al parecer aprovecharon, con sana intención o con burda malicia, las obras de modernización del altar para colocar una placa de cobre con el nombre y fecha del entierro; si era con intención de ratificar algo en que realmente creían o era una simple mistificación, es ya imposible de saber. Lo concreto es que todo quedó en la nada.

En 1949, una historiadora y arqueóloga llamada Eulalia Guzmán se enteró del tema y se animó a excavar en el lugar. Por cierto que era una jugada fuerte, interesante, inusitada para su época, y que venía muy bien para la glorificación final de Cuauhtémoc como el gran héroe de México. Encontró, efectivamente, un par de superposiciones de pisos y una fosa cavada en la roca de la base con huesos en su interior. Obviamente, el país se conmovió de inmediato; los medios de comunicación se vieron inundados de información; hubo homenajes, premios, polémicas, desfiles y medallas. Lo más importante es que Eulalia Guzmán era una arqueóloga de escuela, de antecedentes impecables, una mujer que en ese momento tenía 59 años y sobre la cual no era posible siquiera dudar, pero también de intensa militancia política, que podía ser usada por el gobierno. Sin embargo, sus resultados fueron un poco exagerados: ella y su comisión investigadora llegaron a concluir desde el color de los ojos hasta el nivel de inteligencia del pobre rey asesinado, lo que era demasiado, sin duda alguna.[27]

[27] Un buen resumen ilustrado de la enorme bibliografía sobre el tema es el libro de Eulalia Guzmán, *Ichcateopan, la tumba de Cuauhtemoc, héroe supremo de la historia de México*, México, Aconcagua, 1973.

Si bien hubo descreídos desde el primer momento, tanto por la postura política que ella sostenía como ferviente estalinista, como por quienes consideraban aún a Cortés como a un gran héroe, no faltó quien pidiera mayores estudios científicos. Pero esto sólo comenzó a surgir tres años más tarde, una vez apagados los estertores del hallazgo, lo que llevó a la formación de una comisión oficial, integrada también por personalidades de primer nivel, para que revisara el hallazgo. Los estudios fueron terminantes: los huesos eran por lo menos de cuatro personas diferentes o quizá de cinco, dos niños y una mujer al menos; los documentos relacionados con el entierro eran falsos; las inscripciones de la placa y de la fachada de la iglesia eran modernas; la excavación se había hecho sin control arqueológico adecuado y no había nada que sostuviera la hipótesis de que hubiera algo de Cuauhtémoc.[28] Cabe recordar que aún no existía el carbono 14 para fechar los huesos. Esa comisión estaba formada por lo mejor de la antropología mexicana de su tiempo, incluyendo al maestro de doña Guzmán y a varios de sus amigos. El resultado aparentemente acabó con la discusión: era una falsificación con ánimo de engañar, hecha en los finales del siglo XIX y reabierta en ese momento.

Sin embargo, el tema no quedó cerrado. Ella siguió publicando textos durante muchos años sobre lo mismo; otros también lo hicieron, tratando de ajustar las pruebas y las evidencias, incluso dejando abierta la hipótesis de que alguno de esos huesos pudiera haber sido del gran rey, pero que estaban mezclados con otros, y otras posibilidades ya indemostrables. Aparecieron cientos de artículos y libros sobre el tema; un estudio moderno indica que en octubre de 1950 se publicaron 85 de ellos.

Tan fuerte había sido este hallazgo que, en 1976, se formó otra comisión oficial para revisar nuevamente toda esta cuestión des-

[28] Eulalia Guzmán, "El hallazgo de Ichcateopan", en *Cuadernos Americanos*, vol. 10, núm. 4, 1952, pp. 199-223.

de una mirada diferente y con técnicas modernas. Así se hizo un meticuloso estudio de la iglesia, incluso sacando los revoques para ver sus épocas constructivas; se analizaron los escritos, se revisó el trabajo arqueológico y antropológico y cada faceta de lo hecho por Guzmán y sus colaboradores, a un nivel nunca antes conocido. La conclusión fue la misma que antes: Cuauhtémoc no estaba allí y se asumía nuevamente la idea de una falsificación, quizá inocente al menos desde el punto de vista del dinero, pero que causaría muchos dolores de cabeza en el futuro. Queda hoy todo este material de análisis como ejemplo de cómo puede ser estudiado un caso de esta naturaleza y obtener un resultado serio y responsable.[29]

Quizá no casualmente los expertos, que guardaban silencio desde hacía tiempo sobre estos temas, ya que casi nada podían decir por la envergadura y variedad de lo falso, salvo por el hacer arqueología ellos mismos, tuvieron una primera publicación tras medio siglo, pues desde que William Holmes y Leopoldo Batres publicaron sus estudios pioneros sobre las falsificaciones casi nadie se había animado a plantear el tema de frente: ya estaba claro sobre qué asuntos no se hablaba en público. Como observamos al principio, a partir de la eterna premisa de que era tan sólo un tema policial, se lo minimizaba y se seguía adelante. Aún faltaba mucho para que se empezara a entender que todo podía ser trucado, incluso a veces lo excavado por los mismos arqueólogos.

En este sentido, fueron bienvenidos un par de artículos de Frederick Peterson de 1952 y 1953, en inglés y en español, sobre los objetos de piedra provenientes del estado de Guerrero y sobre las culturas de Chupícuaro y Acámbaro en el occidente de México. El primer sitio fue elegido justamente por su lítica extraordinaria, a la

[29] Alejandra Moreno Toscano, *Los hallazgos de Ichcateopan 1949-1951*, México, UNAM, 1980; Eduardo Matos Moctezuma, *Informe de la revisión de los trabajos arqueológicos de Ichcateopan, Guerrero*, México, UNAM, 1980; Alcira Olivera de Bonfil, *La tradición oral sobre Cuauhtémoc*, México, UNAM, 1980; Sonia Lombardo de Ruiz, *La iglesia de la Asunción de Ichcateopan en relación a la autenticidad de los restos de Cuauhtémoc*, México, UNAM, 1978.

vez que por el mínimo conocimiento que había de esa zona, incluso hasta el presente. El primer texto es corto e ilustrado, y su autor, sarcástico, lo plantea como un tributo a la manualidad de los artesanos de México y a su capacidad de aprender de los errores y corregirlos. Hace una larga lista de equívocos habituales, más allá de las copias burdas, y plantea que para la época trabajaban en Taxco al menos cinco familias que ya habían producido unas cinco mil piezas, que

> están tan maravillosamente acabadas, rajadas, rotas y envejecidas, que en muchos casos hasta expertos en artefactos prehispánicos han quedado engañados [porque] no hay ningún método seguro de separar lo falso de lo auténtico, excepto evaluando la simetría y el balance interno de la pieza, notando el pulso del artesano hacia el material y tratando de estudiar pequeños detalles tales como el taladro, el envejecimiento, las grietas, erosión, pátina.[30]

Por supuesto, sabían de la técnica de enterrar las piezas en suelos húmedos y ácidos, a veces por largos años, con plantas de crecimiento rápido encima, o taladrar con cañas y no con metal, pulir los sitios de trabajo mecánico, pero "generalmente hay por lo menos un error en cada máscara", sea iconográfico, técnico, de detalle, una simple equivocación o la falta de imaginación o exceso de creatividad. A veces se le ponen los mismos detalles a una máscara de Teotihuacan que a una olmeca, lo cual levanta sospechas. En el mismo texto se conjetura: "posiblemente ni este método de reconocer las piezas falsas sirva en el futuro si los artesanos leen este artículo".[31]

El segundo texto trata sobre dos casos, las figurillas humanas de Chupícuaro y las insólitas de Acámbaro, de las que ya hablamos.[32] Resulta interesante la postura de Peterson sobre el tema,

[30] Frederick A. Peterson, "Falsificaciones arqueológicas en el estado de Guerrero", en *Tlatoani*, vol. 1, núm. 3-4, 1952, p. 22.

[31] *Ibid.*

[32] Frederik A. Perterson, "Falsificaciones de Chupícuaro", *op. cit*, p. 52.

ya que además de denunciarlas y marcar los detalles por los cuales es posible reconocerlas, plantea un principio interesante: si los artesanos que hacen esas piezas las crearan como artesanías para su venta legal, en lugar de vender una cada vez que tienen la oportunidad de engañar a alguien, podrían generar una producción masiva de venta segura para el turismo, teniendo una industria que, tal como lo decía en 1922 Manuel Gamio para Teotihuacan, produciría mayores ganancias y nadie saldría perjudicado.

En síntesis, hacia mediados del siglo XX, quedaba claro que el mundo de lo prehispánico estaba ante una producción masiva y de alta calidad de falsificaciones, que nada tenía que ver con las simplezas del siglo XIX –aunque de muy alta calidad–, y que ya era casi imposible, sin disponer de técnicas científicas adecuadas, separar algunas piezas originales de otras que no lo eran; por eso insólitamente se propuso romperlas para ver la pátina, tal como había hecho Mazzoni en Uruguay, en 1932. Y si bien él mismo se dio cuenta de que no era la mejor solución, no parecía que existiera otra.

Pero el escándalo internacional, y que puso en juego aún más cuestiones, ya que llevó al final a replantear el tema de las artesanías, de la continuidad o ruptura cultural y del etnocentrismo, estaba por llegar. Ocurrió en 1955, con uno de los más intrépidos viajeros y arqueólogos del mundo, el noruego Thor Heyerdahl, quien hizo una larga y sistemática expedición a la remota Isla de Pascua, la posesión chilena en medio del océano Pacífico. Allí, una extraña y siempre llamativa civilización había crecido y desaparecido dejando enormes monolitos de piedra que, para ese entonces, aún estaban en el piso o abandonados en su viaje desde las canteras a sus sitios rituales, que atraen el turismo del mundo entero. Heyerdahl, su propio barco y sus muchos compañeros hicieron allí un gran trabajo que los llevó a mantener una buena relación con la población local, en su enorme mayoría descendientes directos o indirectos de los antiguos pobladores; y varios de ellos con excelentes dotes artesanales.

Una noche, poco antes de terminar los estudios, el gran Thor fue invitado a conocer un secreto ancestral: una cueva que aún guardaba intactos los antiguos tesoros de los antepasados. Efectivamente, se encontraba mimetizada entre otras rocas y había que atravesar un estrecho agujero para llegar a ella. Adentro, en plena oscuridad, se desplegaban centenares de esculturas de pequeño y mediano formato, que, sin duda, remedaban las antiguas, conocidas desde hacía siglos y exhibidas en los grandes museos. La historia fue relatada por él con todo detalle e ilustrada con hermosas fotos a color, poco comunes en ese entonces y que dejaban con la boca abierta a los miles de lectores que compraban los libros de difusión de quien había hecho el increíble viaje de la Kon Tiki un decenio antes, con la que unió en balsa Oceanía con América.[33] Heyerdahl, por cierto, en ningún momento aceptó que los casi mil objetos fueran originales, pero tampoco terminó de afirmar que fueran falsos o siquiera modernos; todo quedó a medias, al punto que describió cómo se llevaron de contrabando las piedras escondidas en la sentina de su barco, las que hoy se exhiben en el Kon Tiki Museum de Oslo. Para el lector, era el hallazgo del siglo, y muy pocos tuvieron acceso a los enormes tomos de la obra científica publicada en 1976, la que no termina de ser clara en este aspecto, aunque sí magníficamente ilustrada.[34]

Lo cierto es que, desde ese momento, comenzó un rumor que luego pasó a los textos: los científicos escandinavos habían sido engañados infantilmente con simples y hasta burdas copias. Diez años más tarde, un gran experto intentó explicar el hallazgo de otra manera y, a partir de allí, lentamente, se fue vislumbran-

[33] Thor Heyerdahl, *Aku-Aku, the Secret of Easter Island*, Londres, George Allen and Unwin, 1955 [trad. esp.: *Aku-Aku. El secreto de la Isla de Pascua*, Barcelona, Juventud, 1983].

[34] Thor Heyerdahl y Edwin Ferdon (eds.), *Reports of the Norwegian Archaeological Expeditions to Easter Island and the East Pacific*, 2 vols., Estocolmo, School of American Research y Museum of New Mexico, 1961/1965; Thor Heyerdahl, *The Art of the Easter Island*, Nueva York, Doubleday, 1975.

do que el tema era muy complejo, quizá más aún de lo que todos los involucrados supusieron. Lo que los pobladores les vendieron a los noruegos sí fue un acto de buena voluntad y sin afán de engañar; siempre dijeron que eran antiguas y auténticas, pero en sus propios términos. Lo encontrado no representaba la obra de un único artesano en un momento dado, sino la obra de varias generaciones, quizás a lo largo de más de un siglo, las que eran guardadas como objetos de valor espiritual en cuevas familiares siguiendo una antigua costumbre. Eso ya había sido observado desde el siglo XVIII por otros viajeros. En este caso había piezas del siglo XIX que tenían pátina antigua, mezcladas con otras más modernas, unas basadas en otras de madera o de piedra, publicadas o no. La pregunta adecuada era: ¿cuán antiguas eran? ¿Representaban el arte actual pascuense? Todo eso era imposible de contestar, pues para unos lo original implicaba que fueran preeuropeas y para otros, que hayan sido hechas por su bisabuelo y estuvieran llenas de un espíritu benigno. Eran dos mundos que hablaban idiomas diferentes, en el verdadero sentido de la palabra.[35]

Hoy entendemos que ese conjunto es de extraordinario valor para el arte pascuense de los siglos XIX y XX, y hasta es posible que haya piezas que no tienen precedentes en la estatuaria conocida, ya que los objetos en madera desaparecieron en el tiempo o en las fogatas de los sacerdotes, lo que les daría aún más valor.[36] Volviendo al principio, ¿Heyerdahl fue estafado por los isleños? ¿Fue un fabulador que montó una supercheria tal como algunos pascuenses dijeron más tarde?[37] No, sin duda alguna, no fue ninguna de

[35] Edwin Ferdon, *One Mans Log*, Nueva York, Rand McNally, 1966.

[36] Donald P. Ryan, entrevista personal, 2002, y "A Re-evaluation of Some Aberrant Art from Rapa Nui", manuscrito presentado en Pacific 2000, Hawai, International Congress of Easter Island and South Pacific Studies, 2000.

[37] Esta hipótesis fue planteada en Richard Conniff, "Kon Artist?", en *Smithsonian*, vol. 35, núm 6, Washington, 2002, pp. 26-29.

estas cosas: hizo un hallazgo no arqueológico, algo así como una compra de extraordinario valor etnográfico y artístico, quizá muy superior a lo que él imaginó en su tiempo; pero se arriesgó y la hizo cuando nadie le daba valor a esos objetos que no eran anteriores al contacto con Europa. Sigue siendo un tema de reflexión abierto, aunque para muchos eso se considera falsificación y estafa, al menos engaño de su buena fe. Esta historia nos hace pensar varias cosas: existe la posibilidad remota de que él mismo haya montado su propio show sin imaginar que más tarde todo eso resultaría obvio, lo que suena absurdo; es más probable que los pascuenses hayan tratado de acrecentar la colección de cosas viejas –aunque no muy antiguas– para ganarse unos bien necesitados pesos; pero es más probable que sea un gran ejemplo del arte local –o de su artesanía– único en el mundo, ya que ni ellos mismos lo tienen, y de la supervivencia o continuidad etnológica de mitos, tradiciones y técnicas artísticas.

A medida que el tema se expandía, iban apareciendo variantes inusitadas, porque eran diferentes negocios que no se habían visto antes o donde el autor quedaba protegido, como fue el caso de *Los Cueros Porrúa* de 1957. Todo sucedió cuando el más conocido librero mexicano hizo un extraordinario negocio al publicar una edición a todo lujo y a precio inaccesible –¡2.500 pesos mexicanos de esa época!–, que obviamente se vendió a velocidad inusitada. Un códice era una revolución en el conocimiento de esa cultura y no había biblioteca en el mundo ni experto alguno que no hubiera pagado cualquier cosa, incluso ese precio absurdo jamás desembolsado en México por un libro, por un documento tan importante. Y así fue: el libro se vendió, aunque en la primera página el propio editor aclaraba que no estaba seguro de la autenticidad de lo que presentaba, pero que su función era editar, no hacer arqueología, lo que era cierto y hasta legal.

De inmediato surgieron las críticas pues no sólo se trataba de una falsificación burda, sino que al menos un reconocido arqueó-

logo ya le había señalado al editor que el libro era falso. Efectivamente, César Lizardi Ramos, quien poco después editó un análisis detallado de cada dibujo y glifo, mostró incluso dónde se había inspirado el que lo había realizado: había recurrido a una biblioteca para sacar dibujos de todos los libros que se le cruzaron, sin importarle de qué cultura, época o país provenían.[38] Realmente era una falsificación de tercera calidad, peor de las que ya vimos del siglo XIX. El estudio iconográfico y bibliográfico era demoledor; mostraba incluso que el copista había reproducido las roturas que tienen los objetos de metal, cerámica o piedra de los que tomó sus motivos sin siquiera entenderlos. El editor, tras una larga polémica en los periódicos, compungido, hizo público que "tuvo que deshacerse" de los originales en un acto de buena fe. Pero los libros se vendieron y el negocio se hizo; hoy un ejemplar vale varios miles de dólares, aunque sea por su rareza como edición. Creo que, de todas las historias de códices o documentos prehispánicos falsificados, éste fue un caso único, que muestra que el dinero estaba asociado con el negocio de los libros y no con la venta del manuscrito en sí mismo, que finalmente acabó en la basura, no así el dinero ganado.

Así como se hacían esas trampas para acrecentar las ganancias, también hubo otras que, sin duda, fueron hasta inocentes, como en el siguiente caso. Un grupo de monjas que tenían un convento compraron una imagen de su fundadora, que no era más que una virgen repintada. Fue un historiador del arte y la cultura jesuítica de Córdoba, Argentina, el padre Juan Grenón, quien hizo público en 1958 una denuncia: las monjas del conven-

[38] César Lizardi Ramos, "Acerca del fraude con el manuscrito pictórico de la cultura maya sobre piel de mamífero", en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. XIX-XX, México, 1958, pp. 160-175; "Another Maya Falsification", en *American Antiquity*, vol. 25, núm. 1, 1959, pp. 12 y 13; "Timo con la venta de un manuscrito pictórico maya sobre piel de mamífero", en *Excélsior*, México, 27 de febrero de 1958, p. 22. La polémica siguió en ese periódico hasta el 13 de marzo de 1958.

to de Santa Catalina tenían un cuadro de su fundadora, Leonor de Tejeda, que era falso. En realidad, se trataba de una copia antigua, de "hechura de buen y antiguo pincel", de un metro de altura, en la que una virgen cuyo original se desconoce, aunque de él existen varias copias posiblemente provenientes de Lima y de Potosí, se había transformado en la dama que dio el dinero para establecer la orden; un cambio realmente magnífico. Grenón fue duro con sus críticas, porque entendió que se la había querido divinizar, por "inconciencia o engaño pretendido, o broma hecha dentro de tan venerable y apreciada comunidad, o si ha sido fraguado fuera e ingerido en el convento para enaltecer a doña Leonor".[39] Pero, como "la buena intención no legitima un mal hacer", Grenón pidió que se repintara el cuadro como en el original o los originales, volviendo a convertirla nuevamente en una virgen niña. Aunque tal vez fuera peor, tal como dice el refrán, el remedio que la enfermedad, al menos se trataba de un primer caso denunciado en el país.

Pero no todo era tan simple, y los falsificadores peruanos se fueron haciendo expertos ante la difusión que su arqueología tenía. En 1974, le presentaron al máximo experto internacional en cerámicas de la cultura mochica una vasija considerada auténtica, para que su foto aumentara el catálogo que él llevaba de piezas, sin duda, originales y como forma de identificar las muchas y bastante burdas falsificaciones que circulaban en el Perú. No había nada que permitiera pensar que no era auténtica, hasta que un análisis muy meticuloso de sus dibujos permitió encontrar ciertas anomalías iconográficas; era una sensación, una corazonada, de que había figuras donde parecía que el artista no había entendido bien su significación. Un tocado fue el primer detalle, al que luego siguieron otros, por lo general mínimos, lo que llevó a repensar la pieza en forma completa: tenía algo extraño; provocaba una impresión

[39] Juan Grenón, *Una falsía pictórica*, Córdoba, 1958, p. 5.

que puede parecer poco científica, pero que es muy habitual en quien se dedica a expertizar obras de arte y siente al hacerlo que algo anda mal. Y algo andaba realmente mal.[40]

Al final se entendió que el falsificador había usado dibujos de al menos tres cerámicas poco conocidas, diferentes, aunque de la misma cultura y período, y había hecho un trabajo excelente, que, si hubiera estudiado un poco más el tema, jamás nadie la hubiera reconocido sin estudios técnicos. Esta obra excepcional resultó ser producto de un juego hecho por un estudiante de arte que, en su juventud y con libros de su biblioteca, quiso duplicar una artesanía precolombina. Según su testimonio, puso su firma en la base, pero luego fue removida por alguien que vio la potencialidad comercial del objeto. No siguió haciendo obras de ese tipo ni obtuvo dinero importante por su venta, todo fue simplemente una experiencia artística. Tras todo el revuelo que se levantó, la que pasó desapercibida fue la enorme capacidad de ese joven para reproducir complejísimas técnicas del pasado.

Aunque con signo diverso, otros casos han resultado también enredados: desde el de quien logró hacer en la década de 1960 cientos de piezas Nazca con una cubierta esmaltada de excelente calidad, y del cual se supo luego que vivía en la misma ciudad de Nazca, hasta el caso del artesano Zenón Gallegos Ramírez, quien supuestamente hacía reproducciones sin fines de lucro e hizo una exposición en 1977, pero sus piezas eran recompradas para ser vendidas por auténticas, de lo que él rehuía cualquier responsabilidad.[41] Otro caso es el ceramista que fabricaba piezas en serie, de excelente calidad, ya que las cerámicas Recuay y Moche no tienen esmalte; a algunas les colocaba el sello y las firmaba al pie como señal de que eran copias, mientras que a otras no; estas piezas inundaron,

[40] Christofer Donan, "The Identification of a Moche Fake trough Iconographic Analisis", en E. Benson y E. Boone (eds.), *Falsifications and Misreconstructions of Precolumbian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982, pp. 37-50.

[41] Alan R. Sawyer, *op. cit.*

durante la década de 1960, los mercados internacionales. Ha sido preciso un estudio muy detallado para identificarlas, aunque por suerte el artesano sólo usó fuentes documentales, cometiendo los tradicionales errores de cuando se copia de una mala foto.[42]

Pasada la mitad del siglo XX, el tema de la expertización de objetos precolombinos se había clarificado: una cosa eran los curadores de los grandes museos que se surtían del mercado, otra eran los arqueólogos que excavaban y otra los que hacían historia del arte, que necesitaban de los objetos generados por ambas fuentes. Habían surgido polémicas de uno y otro tipo; se habían descubierto, tanto en silencio como en público, miles de piezas falsas y muchas veces ni siquiera era posible identificarlas con certeza. El mercado estaba atestado, y ya pocos se animaban a aseverar qué era auténtico y qué no lo era. Fue en 1964, y en ese contexto, cuando un gran arqueólogo y a su vez curador del American Museum of Natural History, Gordon Ekholm, publicó un artículo notable en el que pedía que se sistematizara la información sobre el universo de lo falso. Desde los artículos de William Holmes habían pasado casi ochenta años, y desde el libro de Batres, mucho más de medio siglo; sin embargo, no se había avanzado prácticamente nada. ¿Acaso por desidia? No, pero Gordon Ekholm tampoco brindaba alguna otra respuesta, sólo planteaba el problema: la única manera de no ser engañado era crear series completas, publicadas, con origen y fechamiento, de los objetos falsos; y si bien eso tenía el peligro de que los falsificadores no volvieran a cometer los mismos errores, de otra forma resultaba imposible limpiar las colecciones. Era un tema polémico, por cierto, hacer público el conocimiento que los expertos tenían, lo que les permitía identificar una y otra pieza, pero también tenía sus enormes ventajas: se volvía una ciencia o seguía siendo un conocimiento trasmitido en el antiguo sistema de los gremios coloniales.

[42] Raphael X. Reichert, "A Counterfeit Moche-Recuay Vessel and its Origins", en E. Benson y E. Boone (eds.), *op. cit.*, pp. 51-62.

El artículo se iniciaba mostrando la gran antigüedad de los objetos precolombinos falsos, por lo que la idea de que si algo podía ser rastreado unos cincuenta o sesenta años, eso ya era una buena prueba de autenticidad; las buenas falsificaciones justamente tienen más de un siglo. Luego destacaba la falta de bibliografía y que, cuando se encontraba en una vitrina algo que no era genuino, simplemente se procedía a quitarlo lo más rápido posible y a olvidarse del tema, jamás a usarlo como lección hacia el futuro. Decirlo, justamente, era hacer bien las cosas y evitarles dolores de cabeza a otros; que Batres y Holmes hayan denunciado cerámicas como las de Tlatelolco acabó industrias completas.

El texto tiene detalles muy interesantes, observaciones agudas, como las referidas al éxito de las máscaras de piedra en lugar de las cerámicas e incluso otros objetos de piedra, porque éstas basan su calidad en las bondades del pulimento y en que no tengan simbología que pueda ser analizada iconográficamente, que es donde es más fácil encontrar errores. Y eso llevaba a la postura de que la expertización pasaba por una cuestión de "saber que luce bien, y que eso es algo que se asume sólo cuando uno entiende lo suficiente de la estética de los antiguos artistas, que sí sabían lo que sí y lo que no debían hacer".[43] Hay ejemplos excelentes, como una absurda pero magnífica pieza supuestamente maya tallada en ónix, que en su dibujo copia una pintura mural de Mitla, incluyendo los faltantes; el artesano no sólo usó una ilustración cualquiera sin saber siquiera que era de otra cultura, sino que, pese a su excelencia en el trabajo de la piedra, no entendió que estaba copiando una pintura mural. Incluso enumeró algunos trucos para dar pátinas, como sumergir el objeto en sal, en tierra húmeda, en excremento animal o en ácidos corrosivos. En síntesis, era la primera vez que se volvía al tema de la necesidad de sistematizar este problema, con ciencia y no con ocultamiento.

[43] Gordon F. Ekholm, "The Problem of Fakes in Pre-Columbian Art", en *Curator*, vol. VII, núm. 1, 1964, p. 58.

IX. SE CIERRA EL CÍRCULO DE LAS FALSIFICACIONES

Si usted quiere le cuento la historia verdadera.
Pero va a ver que entonces va a extrañar estas.

MARTÍN CAPARRÓS, *Valfierno*.

EN ICA, UN PEQUEÑO PUEBLO más o menos cercano a Lima, Perú, un prestigioso médico local, el doctor Cabrera, descendiente de los fundadores de esa ciudad y con una buena situación económica, tenía una gran casa frente a la plaza central, donde comenzó a juntar unas extrañas piedras grabadas que le empezaron a llegar en 1966. Hasta la fecha, nada se sabía de ellas, aunque puede ser que exista algún dato un poco anterior. Lo cierto es que, por intermedio de dos hermanos apellidados Soldi, le llegaron estas piedras que presentaban unos muy extraños grabados. Posiblemente por una pasión de coleccionista y ante lo que estaba viendo, suponemos que creyó que eran verdaderas, por lo que comenzó a adquirirlas de a cientos; luego pasaron a ser miles, con medidas que van de los diez centímetros hasta un metro y medio de alto, las más grandes de las cuales pesan toneladas; más tarde llegaron las figurillas cerámicas y las enormes esculturas. Las piedras representan escenas inusitadas, grabadas en bajo relieve: contactos extraterrestres, operaciones de cerebro y corazón, hombres-mono, animales extinguidos, hombres montándolos, continentes y geografías desconocidas, maquinarias extrañas y voladoras... Un universo inexplicable, fruto de una imaginación desmedida. Las figurillas, en cambio, son de barro sin

cocer, simples, en su mayor parte figuras humanas repetidas hasta el cansancio, animales míticos o extinguidos, extrañas esculturas y formas sin explicación. La calidad de la talla en la piedra es buena, pero la cerámica es pésima, burda, infantil.

Cuando comenzaron a hacerse conocidas y se difundió la noticia, hasta el mismo Erich von Däniken dudó de su autenticidad, y expresó en un libro: "encontré grabados antiguos y modernos".[1] Tenía razón ya que, si la gliptoteca es de más de 11 mil piezas, esto significa que entre 1966 y 1975, período en el que se dio a conocer esto a escala mundial, y 1998, en que se produjo la muerte de Cabrera, se tallaron al menos tres piedras por día, incluidos los fines de semana, lo que resulta absurdo e imposible, más aún en una comunidad reducida y sin tecnologías. La única posibilidad era que existiera una mafia de falsificadores, docenas de personas trabajando para vender a precio vil esos objetos a un único cliente –Cabrera no vendía los objetos que aún están allí–; la otra era que fueran auténticos, al menos en gran parte. En 1974 Josef F. Blumrich, un experto de la NASA que poco antes había organizado la visita a la Cueva de los Tayos en Ecuador, estuvo allí, y esto arrojó más interés y fama sobre la colección. Pero Cabrera, con la edad, comenzó a desvariar y, durante los años anteriores a su fallecimiento, sus explicaciones se hicieron cada día más alocadas, incluso organizó su colección en forma de biblioteca temática, a la que denominó "La humanidad gliptolítica".[2]

Por desgracia, el único que hizo un estudio de este tema, si acaso así puede llamarse, fue el propio Von Däniken, quien quedó

[1] El mayor difusor de estas piezas fue J. J. Benítez, quien ha publicado muchos libros sobre extraterrestres y fenómenos conexos, en los que hace referencia al uso de la energía mediante pirámides que la extraían del Cinturón de Van Allen en la estratosfera. Véase al respecto: *¿Existió otra humanidad?*, 1975. Erich von Däniken, *A chegada dos deuses: a revelacon dos puntos de aterrisagem dos alienígenas em Nazca*, Río de Janeiro, Nova Era, 2003, p. 73 [trad. esp.: *El retorno de los dioses*, Madrid, Edaf, 1997].

[2] Javier Cabrera, *El mensaje de las piedras grabadas de Ica*, Ica, ed. del autor, 1976.

asombrado ante esa colección y llegó a encontrar a un hombre que aceptó ser el tallador de las piedras y hasta le hizo algunas delante de él, las que fotografió durante el proceso. Pero resulta evidente que lo que este hombre talló no es igual a buena parte de la colección, ni en tema, ni en calidad, ni en imaginación; es cierto que pudo haber también otros tallistas y ceramistas anteriores. Los dos intentos conocidos de datar por carbono 14 los objetos resultaron poco claros y, aunque en ambos casos los resultados son modernos, no son fechamientos que puedan tomarse, sin duda, como sus propios autores aceptaron.

Ya muerto Cabrera, la realidad es que las piedras y cerámicas siguen allí, y presentan un desafío casi detectivesco para conocer su origen. Resulta obvia la cuestión de saber si siguen apareciendo, porque infinidad de casos terminaron cuando el comprador dejó de adquirirlas; pero al parecer en este caso no es así, y son un atractivo comecial de la zona. Si bien esto, por sí mismo, no les da credibilidad, al menos muestra una faceta del tema. Nosotros dudamos de que sean siquiera antiguas, ya no digamos que tengan miles o cientos de miles de años, pues son sólo una burda mistificación que no ha sido bien investigada. La única pista que podemos aportar es que muchos de esos dibujos son similares en su composición a los que se observan en la mayor parte de los mates tallados (cucurbitáceas), tan habituales en la artesanía peruana. Para muchos, el mismo propietario, que era dentista, las hacía con su torno a velocidades insólitas y gracias a la experiencia acumulada. Para muchos otros, son los pobladores del pueblo de Ocucaje, y hay muchas descripciones al respecto, quienes las hicieron por años; uno de ellos aseguró que llevaba más de diez años trabajando en eso, sacando los motivos de revistas y diarios que ni siquiera leía.

Pero la actitud del mundo de la ciencia de negarse a estudiar estos casos con técnicas adecuadas y con posturas conceptuales abiertas produjo situaciones insólitas como la ocurrida en Buenos

Aires en 1970 y relacionada con un *moai* de la Isla de Pascua, que son esas enormes esculturas cuyas cabezas aún asoman desde la tierra en esa lejana isla. La llegada de los europeos en el siglo XVIII suspendió su realización y, para muchos, todo trabajo artístico. Por supuesto, los habitantes locales, y desde antiguo, comenzaron a hacer reproducciones de los objetos originales que tanto entusiasmaban a los buscadores para los museos y el turismo; pero para algunos se considera que, en realidad, la tradición no se perdió nunca, y los artesanos continuaron un arte que no se interrumpió jamás ni se olvidó. Para otros, en cambio, hubo un hiato y un renacimiento intencionado, lo que indicaría la diferencia entre una continuidad étnica y una simple artesanía moderna.

En medio de esa polémica, llegó una enorme escultura de piedra en forma de *moai* al puerto de Buenos Aires, como carga de un barco para ser enviado a Europa: se lo subió a un avión, pese a su peso increíble, y salió del país. El comerciante que lo trajo de Chile se lo vendió al que lo llevó a Europa, quien pagó con un cheque que nunca se hizo efectivo, pues se consideró engañado por la falta de autenticidad de la escultura, cosa que parece haber descubierto recién cuando la recibió. Entonces el comerciante original buscó a un arqueólogo argentino para que hiciera un peritaje, por lo que consultó a Alberto Rex González, cuyos conocimientos eran indudables. Y Rex dijo que se trataba de una falsificación moderna y no de una pieza antigua, sacada ilegalmente como algunos ya aducían –de ser verdadera–, pero según Rex no se había infringido ninguna ley, porque no tenía valor para su venta debido a su modernidad.

Salvo para quien no cobró nunca, toda esa historia hubiera pasado al olvido, si no hubiese sido por dos motivos muy precisos: Rex escribió sus memorias y contó el caso, y alguien me pidió información sobre ese tema.[3] Al averiguar sobre lo ocurrido, resultó

[3] Alberto Rex González, "El *moai* de la aduana", en *Tiestos dispersos*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 143-150.

que la escultura había sido hecha nada menos que por Juan Tepano en la década de 1920, para ser obsequiada al presidente de Chile por el gobernador de la isla. Tepano era un gran artesano que había mantenido vivas las tradiciones artesanales pascuenses y posiblemente otras, como su memoria étnica. Es decir, no era una mera copia para el turismo, sino un producto cultural pascuense absolutamente auténtico, perteneciente al siglo XX. Pero esto sólo se comprendió tras la tremenda polémica basada en el eurocentrismo, producida por los objetos llevados por Thor Heyerdahl que ya hemos descrito, que mostraban la continuidad en el tiempo del arte isleño. Que no se hubieran hecho más los gigantescos *moais*, que implicaban un esfuerzo colectivo ya imposible de lograr, no significaba que todo estaba muerto. Y era el obsequio hecho a un presidente cuya familia, tras el fallecimiento de Ibáñez, lo había vendido; seguramente no era algo fácil de guardar.

Lo concreto es que, cuando se lo buscó en el año 2000 tras entender que realmente tenía un gran valor, ya no estaba en ningún museo ni colección privada. Lo más probable es que haya ido a parar a la basura como si se tratara de una pieza falsa cualquiera; según los funcionarios del puerto, fue simplemente arrojado al agua. Esto sirve para poner en discusión el tema de la originalidad, la continuidad de la cultura étnica y la incapacidad para entenderla al juzgarla con nuestra cerrada visión de la polaridad entre falso y auténtico.

Hay un extremo al que jamás soñamos que sería posible llegar, ni tampoco lo imaginaron nunca quienes lo perpetraron. La noticia explotó en el mundo entero; sin duda no hubo muertos, pero el efecto causado por el libro de Erich von Däniken, *El oro de los dioses*, fue similar al de una bomba nuclear, más aún que la famosa película *Recuerdos del futuro*, que circuló por todas partes y todavía sigue siendo objeto de culto por los fanáticos del tema.[4] La

[4] Erich von Däniken, *El oro de los dioses. Los extraterrestres entre nosotros*, Barcelona, Martínez Roca, 1974.

teoría que sostenía el famoso libro se basaba en la antigua presencia de civilizaciones extraterrestres que habían dejado evidencias por doquier, pero que no habían sido tomadas en cuenta. Sin entrar en detalles del libro, en este caso la evidencia central era una enorme colección de grandes placas de oro en relieve que mostraban naves espaciales en tiempos de los mastodontes. Se trataba de lo acumulado por un religioso católico, el padre Crespi, en Cuenca, Ecuador, a lo largo de su vida, junto a cuadros y objetos de piedra, cerámica y de todo tipo, en un museo por cierto único. A su vez, eso se sumaba al dato de su hipotético sitio de proveniencia, la llamada cueva de los Tayos, en plena zona selvática, que, por su extraña conformación geológica, era interpretada como una ciudad subterránea para los extraterrestres.

Nada unía ambas cosas, pero la fantasía no tiene límites, al grado que el prestigiado Museo del Banco Central de Quito organizó en 1976 una expedición dirigida, ni más ni menos, que por el astronauta Neil Armstrong, primer hombre que había descendido en la Luna. Salvo por esos extraños pájaros casi ciegos que la habitaban, los tallos que le dieron el nombre, la cueva estaba vacía: no había allí placas, ni oro, ni nada. La cantidad de hojas escritas por Von Däniken y por otros eran fantasías ilimitadas que no resistían el menor análisis.

La colección del padre Carlos Crespi era monumental.[5] Para entonces, él era un anciano poco respetable, descrito así: "Es difícil respirar en las proximidades del religioso. Seguramente por castidad no permitió nunca el contacto de su cuerpo pecador con el agua. Su aliento es asimismo un seguro disuasivo para el que pretenda acercarse demasiado".[6] Este hombre, que había llegado

[5] Manuel J. Molina, *Arqueología ecuatoriana, los cañaris*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1972, pp. 39-47. En este libro pueden verse las publicaciones sobre la vida y la obra de Crespi realizadas por los salesianos; incluye el catálogo descrito de objetos no aceptados por el Museo del Banco Central.

[6] Erich von Däniken, *El oro de los dioses*, *op. cit*, p. 30.

desde Roma como botánico en 1923 y se había instalado en forma definitiva en 1927, comenzó a coleccionar sin límites, lo que en ese lugar y época no era difícil: compraba todo lo que le llegaba a sus manos, y como tenía un colegio enorme con más de mil alumnos –era salesiano–, tampoco tenía problemas económicos para hacerlo. Tampoco poseía demasiada racionalidad, ya que le vendieron más de cinco mil piezas auténticas, que ahora están en el Museo del Banco Central en Cuenca, y cientos de falsas, de las que hay un insólito catálogo, publicado pese a que son absurdas hasta lo imposible. Vale la pena mirarlas, pues no resisten siquiera el ojo de un aprendiz.

Pero si creíamos que habíamos llegado al límite con el oro extraterrestre, nos equivocábamos, ya que hay algo más para agregar a la lista: el rey vikingo del Paraguay. La década de 1970 fue prolífica en ciencia ficción, OVNIS, explicaciones paranormales y todo pensamiento alternativo posible. Esto incluía desde las posturas más sesudas de Pauwels y Bergier en su famosa revista *Planeta* (*Planète*) hasta los que escribían tomos y tomos sobre el Triángulo de las Bermudas. Era la herencia de Mayo del '68, de la contracultura de Estados Unidos y de una sociedad asqueada de la Guerra Fría, de Vietnam y del hambre en África y América Latina. Había que escapar por algún lado. Hubo quienes aprovecharon eso para construir con ladrillos preexistentes, por cierto, un edificio de increíble complejidad que por años dio sus frutos: los vikingos en Sudamérica. Era cierto que habían llegado a América –y poco antes se había descubierto que en Canadá había asentamientos de esa cultura–, lo que daba realidad a la idea, por lo que desde 1966 arqueólogos profesionales comenzaron a excavar uno de esos posibles asentamientos. Pero se había demostrado que esa presencia era puntual, reducida a unos pocos lugares, y que no prosperaron ni entraron en contacto con las grandes culturas del sur. Fueron hechos aislados que no dejaron más que alguna piedra tallada y otros objetos enterrados entre sus pobres cabañas.

Un hombre muy especial habría de aprovechar eso para hacer su propio negocio y esconder su pasado debajo de una aureola académica: Jacques de Mahieu –o también Jaime María de Mahieu–, quien había arribado a Buenos Aires en 1949, después de haber participado en la División Waffen ss Carlomagno, donde militó como leal nazi y como miembro del gobierno francés colaboracionista. Su papel iba más lejos: había llegado a ser un ideólogo del racismo y de las diferencias étnicas entendidas como biológicas, que demostraban la superioridad aria, a la que él obviamente pertenecía. Al llegar a la Argentina, fue recibido por el presidente Perón y de inmediato le fue reconocido su carácter de ideólogo del movimiento que encabezaba. Escribió varios libros y dio clases a muchos militares que luego participarían en las dictaduras subsiguientes. Pero, además, organizó con el vecino dictador Stroessner, en Paraguay, una serie de expediciones arqueológico-militares a los sitios del rey vikingo que le reportarían mucho dinero, al que se sumaría el obtenido por los derechos de autor de libros baratos que se vendían por miles.[7] Así, un criminal de guerra, alguien que fomentó el exterminio masivo, pasó a excavar ruinas y a demostrar que cuanta raya hubiera en una pared era una runa vikinga.

Aunque no sólo los hubo en Paraguay, pues también se encontraron caballeros templarios en la costa de la Patagonia, en los golfos de San Matías y de San Antonio, y en la zona del río Negro; con eso la historia estaba completa: las civilizaciones prehispánicas no eran culturas locales, todo era ario y provenía de Europa. Al final, ésa era la idea que se quería demostrar: que los indios americanos eran arios. Y como el negocio era próspero, también hubo dos tomos para que los troyanos llegaran a América y a la Argentina.[8]

[7] Jacques de Mahieu, *Las inscripciones rúnicas precolombinas del Paraguay*, Buenos Aires, Instituto de Ciencia del Hombre, 1972; *El Rey Vikingo del Paraguay*, Buenos Aires, Hachette, 1980 y *Drakkares en el Amazonas*, Buenos Aires, Hachette, 1978.

[8] Véanse los videos de Jacques de Mahieu, *Los civilizadores del mundo: los troyanos reencontrados en América* y *Los herederos de Troya en la Argentina*, Buenos Aires, 1974.

Tiahuanaco vivió una notable profusión de libros sobre su dios blanco barbado, en el que creyó incluso Thor Heyerdahl, quien lo pintó en la vela mayor de su balsa *Kon Tiki* cuando hizo su viaje años antes. Él fue quizás quien abrió el tema a escala internacional y sirvió de inspiración para otros muchos.[9]

El caso más sonado fue el del bastón del Uritorco. Éste es el nombre de un cerro de Córdoba, Argentina, al cual se lo ha cubierto de un halo de misterio al afirmar, sobre todo, que es base de platillos voladores. Supuestamente, ya que no hay prueba alguna, en algún sitio de allí, en 1934, un señor llamado Orfelio Herrera, tras regresar del Tíbet con el secreto, encontró con sus manos un bastón de piedra y un mortero –¿el Santo Grial?–. Verdad o mentira, eran hallazgos casuales, interesantes; pero de inmediato el bastón de más de cuatro kilos de peso y 1,10 metros de largo –el resto desapareció– se transformó en una herencia que venía desde la Edad Media a través de los caballeros templarios y que había sido escondida en un templo subterráneo para protegerla. Tras el fallecimiento de Herrera, el bastón fue heredado por alguien que siguió el tema organizando un grupo de ultraderecha, paramilitar, de corte nazi-esotérico. Esto no hubiera sido más que un juego casi infantil si no hubiera ocurrido lo inesperado: al fallecer su segundo propietario, la viuda mandó fabricar una copia del bastón, reconocible porque esta última es de una sola pieza, mientras que la original está rota y unida en tres partes. Hoy el bastón falso está en venta en un millón de dólares y se ofrece por Internet, aunque nadie lo compra.

Por supuesto, todo eso se sostenía sobre dos vertientes de evidencias materiales, en realidad sobre tres, ya que otros le aportarían nuevos

[9] Jacques de Mahieu, *El gran viaje del Dios Sol*, Buenos Aires, Hachette, 1977; *La agonía del Dios Sol*, Buenos Aires, Hachette, 1976; *La geografía secreta de América antes de Colón*, Buenos Aires, Hachette, 1978; *El imperio Vikingo de Tiahuanacu*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1985; Thor Heyerdahl, *The Kon-Tiki Expedition by Raft Across the South Seas*, Londres, G. Allen & Unwin, 1950 [trad. esp.: *La expedición de la "Kon-Tiki"*, Barcelona, Juventud,1991].

datos. La primera remitía a sus propias excavaciones en sitios de Paraguay, que mostraban los restos de arquitectura en piedra de una iglesia y montones de roca informe donde Mahieu veía troyanos y vikingos, al igual que extrañas inscripciones rúnicas, allí donde la arqueología no ve más que lugares en los que alguien afiló un hacha contra una piedra. La otra vertiente era el uso de la información que en ese mismo decenio estaba publicando en Estados Unidos Barry Fell, aunque con mucha mayor calidad y sin bases nazis o nacionalistas.[10] La tercera línea de evidencias la tomarían de la nunca olvidada expedición del coronel P. H. Fawcett, desaparecido en la selva entre Brasil y Bolivia; el inglés que trazó los planos de buena parte de la compleja geografía de esa región en los inicios del siglo XX.[11] Toda esta mezcla sirvió para que circularan desde extrañas estatuillas que supuestamente él habría encontrado hasta leyendas de todo tipo.

Lo triste de todo esto es que, en realidad, provocó que el mundo académico dejara de lado una serie de hallazgos casuales que podían, y seguramente debían, tener importancia; está más que probado que existe alguna inscripción rúnica en el continente como la de Kensington, pero otra cosa es que haya habido reyes vikingos con sucursales.

Desde el siglo XVIII tardío, casi todas las explicaciones sobre el origen del hombre americano, lo hemos dicho, se basaron en la proveniencia externa: desde los fanáticos bíblicos –la Biblia no habla de América, recordemos– hasta los europeizantes acérrimos; todo ello alcanzaría su máximo punto con el nazismo. Todos encontraron en las raíces de América elementos griegos, arameos, fenicios, egipcios, hindúes, cretenses, chinos y todo lo imaginable. La arqueología fue

[10] Barry Fell, *América AC: los primeros colonizadores del Nuevo Mundo*, México, Diana, 1983.

[11] P. H. Fawcett, *Exploración Fawcett: A través de la selva amazónica*, adaptación de Brian Fawcett, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1953; Aldo Ottolenghi, *Civilizaciones americanas prehistóricas*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

mostrando lentamente que esas hipótesis hiper difusionistas no tenían sentido y que las culturas del Nuevo Mundo eran autóctonas como tales, aunque hubieran tenido algún esporádico o casual contacto con otras. El caso de la posible relación de la cultura Jomón en Japón y la cultura Valdivia en Ecuador, que en la década de 1950 impactó por provenir desde círculos claramente académicos, no dejaba de ser un hecho aislado.[12]

Estos temas volvieron a instalarse en la década de 1960, aunque extrañamente sin regresar a las fuentes del siglo XIX, lo que resulta más absurdo porque, aunque no sean hipótesis ciertas, se hubieran ahorrado un enorme trabajo e incluso dar muchas más evidencias materiales y pruebas a sus ideas si lo hubieran hecho así. En ese sentido, el tema lo cierra precisamente el libro de Barry Fell, ya citado, que es sin duda quien más se acerca al mundo académico y conoce bastante bien la bibliografía precedente. Pero, en el medio, cientos de escritores, periodistas en su mayoría, lanzaron esa ola de extraterrestres, cartagineses y vikingos, troyanos y cretenses, a poblar América. Para el continente, fue importante la edición en español del libro de Pierre Honoré, *La leyenda de los dioses blancos*, porque establecía una serie de comparaciones entre Creta y la América precolombina, jugando con formas e imágenes similares; es simpático cuando compara una cabeza de la región con una egipcia del Louvre, que hoy sabemos que es falsa.

Un caso muy interesante en la Argentina fue el de Bernardo Graiver, quien sin saberlo retomaba las viejas ideas de los hermanos Wagner de Santiago del Estero sobre la existencia de una población primigenia de origen europeo en la región.[13] Graiver publicó docenas

[12] Emilio Estrada, Betty J. Meggers y Clifford Evans, "Possible Transpacific Contact on the Coast of Ecuador", en *Science*, núm. 135, 1962, pp. 371 y 372; y Betty Meggers, Clifford Evans y Emilio Estrada, *Early Formativ Period of Coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla Phases*, Smithsonian contributions to anthropology 1, Washington, 1965.

[13] Duncan y Emilio Wagner, *La civilización chaco-santiagueña*, Buenos Aires, Cia. Impresora Argentina, 1934.

de artículos y notas de diarios desde 1962, lo que complementaba con su trabajo en temas de arte y literatura; su idea central era: "no falsifica quien interpreta, aunque no nos gusten sus resultados". La presencia de estos pobladores inmigrantes desde Europa tuvo un marcado éxito en su tiempo y su libro principal se vendió en forma masiva en la década de 1970.[14] Una de las curiosidades que siempre insistía en destacar era el hallazgo casual en General Pico, La Pampa, de una supuesta moneda de 1404.[15] Otro caso fue el del rey Salomón en Colombia, en 1974, aunque lo más absurdo fue lo del hallazgo de *ostrakones* en las cercanías de Tunja. Para quien no lo recuerde, los griegos tenían una costumbre: para votar el exilio de alguien, se usaban unas papeletas –en realidad, lo habitual eran fragmentos de cerámicas rotas–, en donde se escribía el nombre del culpable. Hallar un conjunto de estos votos suena al menos un poco raro. Sin embargo, eso pasó en el pueblo colombiano de Chivatá, donde en 1974 un padre dominico llamado Miguel Santamaría Puerto los encontró en un sepulcro.[16] Según sus declaraciones a los medios de comunicación, no quiso informar hasta no estar seguro de la importancia de lo encontrado, pero su traducción resultó similar a la Biblia, aunque quien la hizo, un rabino de Bogotá, lo desdijo ante la prensa. En medio de la polémica, los periódicos vendieron muchos ejemplares y pocos días después nadie se acordó más del asunto, salvo posiblemente el cura de Chivatá, quien aún debe seguir protegiendo sus cerámicas escritas en hebreo con letras rojas.

Si bien no es un caso de falsificación de objetos, ya que se trataba de fragmentos auténticos de cerámica precolombina, la

[14] Bernardo Graiver, *Historia de la humanidad en la Argentina bíblica y bibliónica*, Buenos Aires, Albatros, s/f. Incluye una extensa bibliografía propia y de terceros. Sobre los torteros de cerámica, véanse pp. 14-18.

[15] "Un hallazgo insólito", en *Primera Hora*, Santa Rosa, 4 de agosto de 1972.

[16] "Civilización salomónica fue hallada en Boyacá", en *El Tiempo*, Bogotá, 6 de junio de 1976, pp. 1-3; "Traducen inscripción hebraica", en *El Tiempo*, Bogotá, 7 de junio de 1976; "América fue descubierta cuatro veces", en *El Tiempo*, Bogotá, 10 de junio de 1976, pp. 1 y 12.

impostura estaba en la atribución y el supuesto mensaje escrito en lo que no era más que una simple decoración indígena local de rayas y puntos. Al final, no fue el "bombazo del siglo" previsto por el periodista de turno. El tema fue profundizado hasta límites poco concebibles por Dick Ibarra Grasso, quien en sus libros habla con soltura de cartagineses, fenicios, romanos, griegos, babilonios y cualquier otro pueblo de la antigüedad en una hiperdifusión realmente literaria.[17] Lo insólito, en esta oportunidad, es que un arqueólogo que había hecho la mitad de su carrera con alto nivel técnico -básicamente en el norte argentino y en el sur de Bolivia- luego se desplazara a estos temas sin ningún soporte crítico. De cierta manera, Fell sostiene un buen nivel de presentación en sus libros, en los que cuidó el modo con el cual manejó la información para que, al menos, la imagen que daba fuese académica; de allí su éxito internacional durante más de una década, al grado de introducir la escritura rúnica en la cultura de la *New Age*; la otra bibliografía no pudo sostenerse y no tiene sentido adentrase en su descripción.

Sin embargo, no siempre todos son timos o, si lo son, muchos son detectados con rapidez, y a veces el patrimonio de un país puede disminuir, precisamente, porque sus críticos son agudos y no tienen temor a la verdad. Es lo que ocurrió con Francisco de la Maza, quien demostró que un Tiziano, nada más ni nada menos, que acababa de ser identificado en la colección de la Academia de San Carlos de México, no sólo no lo era, sino que ni siquiera podría parecerlo; y así lo expresó sin reparo alguno: "Lamentamos que el patrimonio artístico nacional se quede sin esa pretendida pintura de Tiziano, pero vale más la verdad que el buen deseo".[18] Citamos este caso porque trae a colación

[17] Dick Ibarra Grasso, *Escritura indígena andina*, La Paz, Biblioteca Paceña, 1953; "Una antigua escritura de la región andina", en Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología, t. III, Buenos Aires, 1942.

[18] Francisco de la Maza, *Páginas de arte y de historia*, México, INAH, 1971, pp. 231-241.

nuevamente el tema del tipo de estudios que permiten identificar un objeto, en este caso se trata de puro conocimiento estilístico, iconográfico y de técnicas pictóricas; no hizo falta análisis físico o químico alguno, aunque una observación con luz negra permitió ver una firma borrosa con dos letras que no coincidían con las de Tiziano. La tela era original y el cuadro no copiaba nada, ya que posiblemente lo haya pintado Hendrik Balen; no era una falsificación de una pintura ni de una firma, sino sólo una atribución errónea, aunque no intencional, al menos sin interés económico directo. Éste es uno de los errores más comunes: las falsas atribuciones, para que el museo tenga obras de mayor valía de las que realmente tiene.

Si se tuviera que hacer una lista de los objetos de más valor provenientes del pasado prehispánico, no hay duda de que los códices mayas figurarían en el primer lugar. Pintados o dibujados sobre papel de amate, hasta 1973 existían sólo tres en el mundo y es excepcional que hayan llegado al día de hoy, no sólo por su facilidad de destrucción a lo largo del tiempo, sino también por la voracidad de las fogatas de los inquisidores del siglo XVI. Es por eso que la aparición de uno más es ya un evento trascendental que desata no sólo apetencias económicas infernales, sino una miríada de libros y artículos que discuten sobre su contenido, el que tendrá que pasar por las pruebas más difíciles.

En la segunda mitad de la década de 1960, comenzó a correr la voz en México de que habría en el mercado un grupo de códices, hasta seis según algunos. Lo concreto fue que al menos uno de ellos llegó a un coleccionista privado y luego pasó al Museo Nacional de Antropología en México. Su primera exhibición pública se hizo en un club de bibliófilos de Estados Unidos, el Club Grolier, y de allí tomó su nombre. En 1973 el experto Michael Coe publicó su primer estudio aseverando su autenticidad, y dos años más tarde, otro aún más célebre mayista, Eric Thompson, publicó lo

opuesto, afirmando que era falso.[19] Ante la envergadura de los contrincantes, docenas de otros participaron en la polémica. Un nuevo códice adquiría tal trascendencia inmediata que nadie podía dejar de opinar.

La realidad era que presentaba mucho a favor y mucho en contra: el papel se veía antiguo; la pintura, no tanto; la iconografía parecía auténtica, aunque sin duda no puramente maya, sino una mezcla tardía con elementos de otros pueblos, típico de la etapa posclásica; había usos no tradicionales de glifos e imágenes, pero el estudio de carbono 14 ubicaba su origen en el siglo XIV. Los expertos discutieron y discutieron treinta años por cada raya, color o imagen, pero no ha habido consenso, y resulta imposible reproducir aquí la discusión erudita. Lo importante es que, por cada argumento a favor, surgía al menos uno en contra.

En los últimos años, ha surgido un nuevo estudio, quizá corto pero muy concreto, que puso tres líneas de crítica en juego: la falta casi absoluta de estudios técnicos serios, tanto iconográficos como científicos; incluso el análisis de carbono se hizo sobre un fragmento de papel sin pintura, pero nadie hizo estudios químicos de la composición de ésta. Se sabe además que las contradicciones que presentan sus dibujos provienen del uso de tres fuentes diferentes conocidas y accesibles para el falsificador, pero hay una evidente falta de comprensión de ciertos detalles; lo dudoso no es resultado de una época tardía o un área marginal donde algunos conocimientos no estaban bien instalados –una de las hipótesis que apuntaba a su autenticidad–, sino del mal manejo de los datos de quien los usó. Por último, la falta de creatividad del falsificador, que ya hemos visto como factor fundamental para la identificación de lo no original, fue suplida con el uso de elementos diversos

[19] Michael Coe, *The Maya Scribe and his World*, Nueva York, Grolier Club, 1973; Eric Thompson, "The Grolier Codex", en *Studies in Ancient Mesoamerica*, vol. II, Berkeley, 1975, pp. 1-9.

tomados de fuentes distintas. Es decir, mezclando cosas que en realidad no eran contemporáneas y no pudieron haber coexistido, o al menos es muy difícil que lo hubieran hecho; es la idea, extrapolando, de que sería extraño encontrar un cuadro cubista firmado por Rubens. Lo concreto, al día de hoy, son las palabras de Susan Milbrath:

> En mi opinión, el códice no es un manuscrito maya precolombino. El papel puede ser antiguo pero el códice mismo es una obra llevada a cabo toscamente, hecha en un tiempo en que las convenciones ya no se comprendían bien. La pregunta es cuán recientemente se pintó ese códice. [...] Es probable que sea un códice colonial tardío, pero es más probable que haya sido pintado tan recientemente como en los años de 1960 cuando los saqueadores se dieron cuenta de que el papel en blanco que habían encontrado en una cueva sería mucho más valioso pintado con diseños.[20]

[20] Susan Milbrath, "El códice Grolier revisado", en *Los investigadores de la cultura maya*, vol. 10, núm. 2, México 2002, pp. 337-346.

X. AMÉRICA LATINA NO ES LA EXCEPCIÓN

El que imita y adapta lo que imita a su propia
personalidad, no copia. Es un creativo.
Un creativo medio atorrante, pero un atorrante honesto.

EDUARDO GUDIÑO KIEFFER, *Bajo amor en alta mar.*

HEMOS HABLADO, al inicio de este libro, de Dossena y de Malskat en Europa, y de tantos otros desde Miguel Ángel; pero en América Latina no había un *nombre* de esas características. Es verdad que hubo objetos, miles de ellos; que alguien había hecho las cosas, y muy bien, pero, salvo los códices de Genaro López y de su familia -burdos, por otra parte-, casi no existían personalidades capaces de recrear un estilo del pasado. Los cráneos de cristal de roca o las máscaras aztecas son excelentes trabajos que aún generan polémica, y posiblemente hubo más de los que sabemos, pero no los conocíamos porque hicieron muy bien su tarea y nadie, o casi nadie, los investigó con detenimiento.

En 1974 la policía de México hizo una redada en Veracruz y capturó a varias personas, en lo que se caratuló como tráfico ilegal de arqueología. Poco tiempo después el abogado de uno de ellos -de oficio, ya que no tenía ni para pagar uno- hizo una petición extraña al juez: que se le diera a uno de los presos un poco de cerámica y él demostraría que los objetos habían sido hechos por él mismo y que, por ende, no era un delito mayor, sino algo no punible: fabricar simples piezas de cerámica vendidas como tales. Si otros le daban un valor o interpretación diferente y hasta

ganaban dinero, no era su responsabilidad, incluso él era pobre. Con los días el tema se fue esclareciendo: Brígido Lara había estado fabricando cerámicas similares a las de la antigua cultura de Veracruz por más de veinte años, basándose en fotos y en libros a veces elementales, a partir de los que creaba piezas de gran tamaño y complejidad, las que formaron todo un panteón religioso. Sus piezas superaban las 40 mil, y estaban dispersas en varios museos del mundo que él ni conocía: el Metropolitan Museum, el Museo de Dallas, el Saint Louis Art Museum. Estos objetos llegaron a Francia, España, Alemania, Austria y Bélgica; algunas famosas exposiciones dieron la vuelta al mundo. Y por eso varios le pidieron a Lara que fuera a sus museos y viera las cerámicas para identificarlas, lo que le generó juicios, ya que algunas instituciones lo acusaron de desacreditarlas al reducir el valor económico de sus propiedades e incluso nunca retiraron los objetos de las vitrinas. A tal grado llegó el escándalo, que salpicó al gobernador de Veracruz, quien había viajado a un remate de Sotheby's a comprar cerámicas para luego repatriarlas; tras un pago millonario, éstas resultaron falsas y fueron identificadas por su propio autor. La exposición de 1971 sobre la cultura totonaca en el County Museum de Los Ángeles tenía una docena de obras de Lara; el enorme Ehécatl del Metropolitan Museum, una famosa pieza excepcional azteca, también era falsa.[1] Luego sabríamos que Lara manejaba al menos cien tipos diferentes de barros provenientes de su tierra natal, lo que generaba resultados confusos en los análisis de termoluminiscencia, ya que los obtenía de niveles profundos y con material arqueológico contextuado, es decir, que tuviera el mismo tipo de fragmentos de cerámicas antiguas.

¿A qué se dedicaba, en verdad, Lara? Era un artesano que había logrado sentirse como un antiguo artífice totonaca, colocarse

[1] Minerva Vacio, "Brígido Lara, inventor del nuevo arte prehispánico", en *Arqueología Mexicana*, núm. 21, 1996, pp. 56-61.

en su lugar y recrear su cultura, su simbología, las posiciones de las figuras, su peculiar estilo. Por supuesto, ahora que tenemos identificadas sus piezas, es fácil, o más o menos, distinguirlas del resto, lo que puede llevar a muchos a preguntarse cómo alguien cayó en el engaño si son tan obvias. Pero eso ocurre hoy, no sucedió antes. Las preguntas que se ha hecho una historiadora de su trabajo siguen abiertas: en primer lugar, si Lara no hubiese dicho la verdad, estaría preso por otro motivo y jamás nos hubiéramos enterado de esto, es decir: o sabemos tan poco sobre el tema que se nos engaña fácilmente, o los estándares de análisis son tan endebles que no pueden sostenerse. Lara hacía sus obras en una oficina, en un edificio modesto, donde las quemaba en la terraza, simplemente poniendo ramitas a su alrededor; luego hacía la pátina con materiales tan simples como cemento, lima azucarada y orín, lo cual parece una broma, si no fuera porque es verdad.[2] Tras salir de la cárcel, el director del Museo de Xalapa lo invitó a trabajar con él para hacer reproducciones, y luego pasó a realizarlas en el Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México.

Se han hecho serios esfuerzos para evitar estos tropiezos. Ya hemos citado el tema de las falsificaciones de objetos en cuanto a su rearmado, completamiento o unión de partes de diferentes objetos. Esto ha generado una de las mayores polémicas, ya que, desde la década de 1860, hay casos obvios en que lo que se hizo fue encontrar una vasija auténtica, por ejemplo despintada, y completarle la pintura, incluso agregándole figuras más complejas para aumentarle su valor. También se ha unido una figura humana con un animal a su lado, y se le ha colocado un tocado mayor del que tenía o se le han completado las piernas rotas. Y si bien el método iconográfico y la observación directa, sumados a la luz ultravioleta, han sido las herramientas habituales, todavía

[2] Mimi Crossley, "Un nuevo mundo prehispánico", en *Artes de México*, núm. 28, México, 1995, pp. 33-39.

existen casos muy complejos, a tal grado que Raphael Reichert creó un banco de datos en la Universidad de Fresno, dedicado a la cultura Recuay, y publicó algunos de los casos más discutibles e interesantes, realizados con pintura rehecha, modelado nuevo y agregados.[3] Esto último es lo que resulta más atractivo: jarras a las que se le agregan escenas en la parte superior o, cuando ya existen, se les aumenta en una o dos pequeñas figuras que, al repintar toda esa parte, se hacen poco distinguibles y le dan más vida –y precio– a la composición. Para identificarlas, Reichert usa desde el peso del objeto hasta la luz rasante, para ver los agregados o repintados. Fue un trabajo meticuloso, útil y que mostró que desde las primeras colecciones, como las de Macedo y Seler, en la década de 1890, ya había objetos retocados. De esta manera, nuevamente un experto abría el juego, decía lo que pensaba y lo que sabía, daba datos concretos, mostraba ejemplos y explicaba cómo hacía para identificarlos; incluso ofrecía peritajes gratis por intermedio de su universidad. Si tuviéramos que regresar a nuestro siempre citado *Valfierno*, nos aseguraría: "Dentro de poco van a tener máquinas para analizar los cuadros, lo que sea, no vamos a poder hacer nada [...] A nosotros el progreso nos va a mandar a matar".[4] Al parecer, si bien las cosas se acercaron mucho, todavía la premonición dista de ser cierta.

Así surgió la primera reunión de especialistas en el continente, impulsada desde Estados Unidos, que sin duda era el país más afectado. Se realizó en Dumbarton Oaks, institución que alberga una buena colección arqueológica –entre otras–, y publica sobre arte prehispánico. En su momento, el evento fue tomado como un intento de blanqueo ante las fuertes críticas que ya se hacían sentir sobre el coleccionismo, y su impulso al saqueo y al tráfico

[3] Raphael Reichert249, "Pre-Columbian Ceramics: the Problem of Partial Counterfeits", en Cordy-Collins y Stern (ed.), *Pre-Columbian History, Selected Readings*, Palo Alto, Peek Publications, 1977, pp. 393-406.

[4] Martín Caparrós, *Valfierno*, Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 75.

internacional; pero, por otro lado, era una acción más que interesante, digna y de primer nivel, y en la que muchos se atrevieron a decir en voz alta, con rigor y conocimiento, lo que estaba sucediendo en el continente. En la reunión, luego publicada con calidad gráfica, hubo diferentes trabajos: los que desde la historia del arte justificaban la formación de colecciones y los que revisaban aspectos técnicos de la identificación de las piezas. Así, estudios sobre cerámicas falsas del Perú, objetos de plata, máscaras de piedra aztecas, las malas reconstrucciones de vasijas mayas y el completamiento de los edificios fueron detalladamente estudiados. El conjunto es hoy un libro ya clásico en la materia, infaltable.[5] Desde 1909, con la obra pionera de Batres, no se veía algo de este tipo.

Vale la pena reseñar algunos textos, ya que fueron pioneros: el de Alan Sawyer, que identifica los esmaltes peruanos y realiza la historia de su falsificación a lo largo del siglo XX; un estudio de Christopher Donnan, donde demuestra las incongruencias en los motivos pintados de un vaso mochica, las vasijas Recuay y sus contradicciones; el ensayo fundamental sobre las máscaras de piedra, que ya hemos citado varias veces, por su falta de antecedentes y la imposibilidad de determinar si son o no auténticas. También se publicó sobre un tema que se ha puesto candente: la restauración de vasos mayas cuyas escenas son repintadas, no sólo alterando los originales, sino recreando figuras y glifos que causan un daño de compleja identificación. Tanto el encuentro de especialistas como la publicación de sus trabajos han sido un hito en el proceso de cambio que el tema de las falsificaciones estaba teniendo en el continente y que anunciaba una nueva época: en lugar de esconder, se mostraba, se discutía, se hacían públicos los errores y los logros.

Esto no implicaba que se cambiara el rumbo de las cosas, sino, simplemente, que los especialistas en detectar los timos se unieran

[5] Elizabeth Benson y E. Boone (eds.), *Falsifications and Misreconstructions on Precolumbian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982.

para tener más fuerza y difundieran la realidad de la situación. Ni siquiera se pensaba que no se producirían más falsificaciones, o que éstas iban a tener tal calidad que serían indetectables. El caso del Códice Grolier es un buen ejemplo de los límites de nuestro conocimiento, cuando no podemos decir ni sí ni no.

Por eso llamó tanto la atención que surgiera el llamado Códice de La Malinche en 1981. Si bien nunca fue publicado en detalle, fue hallado dentro de una vasija en la localidad arqueológica de Tula durante trabajos científicos de arqueología, aunque lo que está en entredicho es si se trató de un juego de mal gusto o de hacerle cometer un error al director del proyecto. Lo concreto es que alguien hizo fotocopias del Códice de Dresden, auténtico sin lugar a dudas, y lo imprimió en pergamino desgastado mecánicamente. Al mirarse por el microscopio, se observa que las líneas no son de pincel sino series de puntos impresos mecánicamente. En su momento causó impacto, ya que un documento de ese tipo en Tula era realmente significativo, aunque la falsificación fue tan burda que no resistió ningún análisis y dejó sin trabajo a más de uno.[6]

Pero así como una copia puede generar un conflicto, otras son aceptadas y hasta transformadas en objetos de veneración. Valga como ejemplo un caso de 1995, cuando un grupo ultracatólico encargó a una artista de segunda línea la reproducción de un cuadro del barroco alemán, de autor desconocido, que estaba en la iglesia de San Pedro, en Perlach, en la localidad de Augsburgo, denominado *María, la que desata los nudos*, para colgarlo en un edificio. La pintora hizo lo que pudo, a partir de una simple foto, desdibujando gran parte de los complejos pliegues y figuras secundarias; luego el cuadro se enmarcó, se colgó y nada pasó a mayores. Pero poco después, se le encargó una copia de la copia, para colocarla en la parroquia de un pueblo que estaba en franco crecimiento, debido a la afluencia de clases adineradas a barrios

[6] Algunas fotos pueden verse en *Arqueología Mexicana*, núm. 21, 1996, p. 66.

exclusivos en la periferia urbana, lo que generaba tensos conflictos sociales. De inmediato, miles de fieles comenzaron a testimoniar un culto casi pagano por esa imagen, la que absurdamente pasó a denominarse *La Virgen desata nudos*, que, al decirlo de corrido, suena más a virgen de los "satanudos" (discípulos de Satán) que a lo que es. Y no creo que se trate de una homofonía inocente. Lo que no logró el original alemán lo despertó, en el otro lado del mundo, una burda copia de otra copia sin valor.[7] La artista sigue desconocida, la gente se agolpa para ver el cuadro del pueblito de El Talar, pero nunca el del edificio primario, y menos aún el original en Europa. Mientras tanto, la iglesia local aprovecha para organizar eventos que van desde lo supersticioso hasta la fe popular. Triunfó la copia, aunque nadie habló nunca de falsificación.

Por supuesto que, más allá de la devoción religiosa fetichista a un objeto cualquiera, hay casos más serios. Tal fue la aparición en 1991 de los famosos Calendarios de Veytia en España. El tema databa de antiguo y, desde el siglo XVIII, se venía discutiendo en México sobre los calendarios aztecas, los que en diversas versiones habían sido publicados a partir de un siglo antes. Más tarde, cuando Lorenzo Boturini reunió su primera colección de códices, tuvo en sus manos varios de ellos, los que luego se dispersaron al ser encarcelado por la corona; en parte llegaron a José Mariano de Echeverría y Veytia, quien los publicó en un cuadernillo con siete dibujos y un texto que se conserva al igual que otras numerosas versiones editadas. Pero el manuscrito completo de Veytia desapareció con el tiempo, aunque en 1907 se reeditó parcialmente.[8]

Por eso resultó una sorpresa encontrarlo completo en Madrid hacia 1989, lo que generó muchas dudas y provocó una revisión completa de la historia de cada una de esas ruedas calendáricas,

[7] Horacio Bauer, "La copia es original", en *El Arca*, núm. 38, 1999, pp. 17-19.

[8] Para una bibliografía y descripción completa véase Daniel Schávelzon, "Un grupo de códices falsos atribuidos a José Mariano de Echeverría y Veytia", en *Mesoamérica*, núm. 22, South Woodstock, 1991, pp. 323-330.

para dilucidar qué copia provenía de cada cual a lo largo de cuatro siglos y compararlas. Se llegó a la conclusión de que se trataba de una vieja falsificación posiblemente hecha por Genaro López o su familia para vendérsela al director del Museo Nacional, para quien trabajaba como copista. Como ya comentamos al principio de este capítulo, esas falsificaciones son bastante rústicas, aunque están hechas con tinta de la época, incluyendo hierro, de forma de quemar la hoja, en papel antiguo, pero con tantos errores que resultan evidentes para el entendido. Su hallazgo causó al principio bastantes movimientos en México, ya que era importante para el conocimiento del pasado precolombino y su interpretación en el período colonial, pero luego de ser publicado las cosas quedaron claras.

No ocurrió lo mismo cuando, también en Europa y en 1993, se puso en evidencia el viejo problema de la atribución errónea de un objeto antiguo. Fue otro caso en el que una pieza que podría ser auténtica –aunque hay quienes dudan de ello– necesitaba una genealogía venerable para ser significativa. Sucedió en una exposición, en París, en el Museo de Historia Natural ubicado en el Jardín de Plantas (Botánico), donde su antigua aunque no significativa colección de objetos arqueológicos, algunos americanos, fueron expuestos con todo lujo. Entre tantas cosas, apareció un *Espejo de Moctezuma*, hecho de obsidiana y soporte de metal, que según la ficha provenía de un pirata francés, Jean Fleury, quien había asaltado la flota que trasladaba a Europa el tesoro de ese rey azteca en 1521. Quien pergeñó esta patraña casi pueril no sólo no sabía mucho de historia, ya que el barco llegó –peripecias mediante– con su carga intacta, sino que además existe aún la lista de su cargamento, y no aparece incluido en ella ningún espejo de obsidiana. Rápidamente los expertos lo denunciaron, reconstruyeron la historia y la publicaron.[9]

9 "Moctezuma Mirror?", en *Mexicon*, vol. XV, núm. 4, 1993, p. 68.

No por este caso, que era uno más, pero sí por el contexto en que se movían los directores de museos, los museólogos, los historiadores del arte, los restauradores y los arqueólogos es que se produjo una nueva publicación dedicada al tema. En este caso, se reconoce en México la falsificación como un arte, lo que no fue algo menor. Hasta ahora lo falso era falso y lo auténtico era original, en el medio estaba esa enormidad de objetos poco claros que, algún día, se esperaba colocar en uno u otro bando, destruir o vendérselo a otro. Pero el estado mundial del problema y el reconocimiento de la variedad y enormidad de los objetos de alguna forma trucados llevaron a que al menos México mirara las cosas desde otro ángulo. Y fue el país, sin duda, más afectado de todos quien lo hizo primero. Como resultado de ese cambio, se hizo una reunión en la Galería de Arte Mexicano y luego se editó un hermoso libro-revista de arte, la de más calidad en el país, *Artes de México*, que publicó su número 28 bajo el título de *La falsificación y sus espejos.*[10]

Más allá de que la edición es magnífica y la fotografía ejemplar, los textos no terminan de convencer, salvo alguna excepción, no porque los objetos falsos no lo sean, sino por la manera de mirarlos. Hay material sobre pintura colonial y moderna, cerámica prehispánica y el infaltable Lara, artistas que hacen recreaciones de las obras de otros y algo sobre la identificación de este tipo de obras. En realidad, son textos más de arte que de expertos en lo falso, aunque alguno por cierto lo sea.

Un texto del famoso crítico Oliver Debroise es claro: en un universo que "se ha dedicado a inventar, desarrollar y perfeccionar técnicas de imitación, mecanismos de reproducción, sistemas de copiado..., la multiplicación delirante de objetos idénticos entre sí, indiscernibles e intercambiables", tal como son los repuestos de los automóviles, es imposible la crítica y persecución al que

[10] *Artes de México*, núm. 28: *La falsificación y sus espejos*, México, 1995.

lo hace con otros objetos.[11] Y más aún cuando la computación permite manipular esas imágenes reduciéndolas a meros datos electrónicos, o con el auge de la biología genética de la clonación, con lo que se llega a que "lo absolutamente real se identifica con lo absolutamente falso". Los siguientes textos, en general provenientes de las artes plásticas, mantienen esa postura iconoclasta, desde las "falsificaciones auténticas" de Eliot Weinberger a Gerardo Ochoa Sandy y su "Elogio y condena del falsificador"; textos sobre la obra de Brígido Lara y numerosos ejemplos de arte colonial. Fue una publicación destacada, que vino a cubrir un enorme bache en el tema en el continente, con una mirada sagaz aunque un poco inocente, más de coleccionista amante del arte que de crítico que se enfrenta a un problema. En buena medida, lo falso es también una obra de arte.

Pero mientras unos discutían desde la teoría el significado de lo falso, pasaban otras cosas en el continente, y algunas llegaban hasta el absurdo. Ya mencionamos aquí, aunque rápidamente, lo que ocurrió en 1996 con los petroglifos falsos de la Patagonia, en San Martín de los Andes, una región famosa por sus bellezas naturales. Debido a que para una escena de la telenovela argentina *Alén, luz de luna* se necesitaba una cueva para filmar en su interior una historia en que intervenían supuestos descendientes mapuches, y ante la imposibilidad de usar una con grabados originales –por suerte–, se decidió buscar una cualquiera y se la pintó con imágenes de guanacos corriendo, estrellas, manos y toda la iconografía de la región, sobre un fondo oscuro para tapar las inscripciones existentes, e incluso se removió el piso interior –sin hacer previa arqueología– y las piedras de la entrada, que también se pintaron.[12] Esto no sería nada grave si se hubiera procedido a despintarla, pero ahí quedó para que la descubriera

[11] Oliver Debroise, "Fascinación de lo falso", en *Artes de México*, *op. cit.*, p. 72.

[12] Mariano Cordero, "Denuncian que dañaron un sitio arqueológico durante una filmación", en *Clarín*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 2000, pp. 42 y 43.

el turismo y comenzara a llevar gente de visita y observar ese hallazgo considerado extraordinario, sin duda alguna; salvo porque todo era nuevo y la conservación, casi milagrosa. Tiempo más tarde, la verdad se puso al descubierto: las acusaciones se cruzaban entre muchos, nadie fue culpable de nada y ahí sigue la cueva falsa, atrayendo turistas.

Pero si la cueva era una formación geológica -lo cual es de por sí un atractivo más que interesante, aunque no arqueológico-, la documentación histórica, en especial la de los primeros años de la conquista española, parecía una fortaleza intocable. Es cierto que pocos se atreverían a escribir un documento colonial temprano -no porque no los haya habido, por cierto- pero, como siempre sucede, el problema saltó cuando menos se lo esperaba: el gran Guamán Poma no existió y se llamaba Blas Varela, y la historia del Perú se sacudió nuevamente en 1996. Porque no hay duda de que el libro que se le atribuye y está firmado de su puño y letra, la *Nueva Crónica -Corónica*, en realidad- *y Buen Gobierno* es la base sobre la que se ha construido la gran cantidad de historias que hay sobre el Perú antiguo. Por supuesto, no es el único libro de esa época que relata la destrucción del mundo incaico tras describirlo en detalle, sino que su valor radica en el contenido crítico contra el comportamiento de las autoridades y los religiosos españoles; era una visión mestiza, incisiva y sistemática, incluso ilustrada. Todo eso iba bien hasta que una investigadora italiana, Laura Laurencich Minelli, hizo público que gracias a un libro de otra connacional suya, Clara Miccinelli, había descubierto que el verdadero autor había sido el padre Blas Varela, quien, junto con otros compañeros, había ocultado su nombre. Entre todos ellos le endilgaron la obra a un personaje que consideraban nefasto pero creíble por el papa.[13]

[13] Viviano y Davide Domenici, "Talking Knots of the Inka", en *Archaeology*, vol. 49, núm. 6, 1996, pp. 50-56.

La historia concreta es que Blas Varela, que era jesuita, tenía fuertes críticas para hacerles a los españoles, tanto militares como religiosos, por la destrucción del mundo andino, veía sus glorias aún por doquier y quería difundirlo para que las autoridades en España y el mundo lo supieran. Esta actitud combativa hizo que lo expulsaran de la orden y dejara el continente. Su primer libro fue reseñado por otros autores, aunque sacándole las partes críticas, como hizo Garcilaso de la Vega en 1609 y tantos otros; pero finalmente se unió a Joan Antonio Cumis di Catanzaro y a Joan Anello Oliva para hacer su gran obra, mezclando las escrituras, tergiversando algunas partes y mostrando contradicciones que no permitieran rastrear en el libro a su verdadero autor. Incluso la redacción final la hizo un mestizo llamado Gonzalo Ruiz, ya que Varela regresó al Perú en forma encubierta.[14]

No sabemos si la *Nueva Corónica* fue leída por quienes debían; lo cierto es que permaneció inédita hasta que, en 1908, la encontró un investigador que la editó en Dinamarca por primera vez y luego se difundió por el mundo. Pero, por otra parte, Varela y sus compañeros hicieron otro libro inocente, aunque en él contaron la verdad sobre la autoría del otro, que bajo el título *Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum* quedó aún más olvidado en una biblioteca italiana, donde finalmente lo encontró Miccinelli.[15] Lo interesante es que, entre otras cosas, el códice incluye un *quipu*, el sistema de escritura andino mediante nudos en sogas, y su traducción, uno de los misterios insolubles hasta la fecha. Era demasiado todo eso junto, a tal grado que muchos lo consideraron falso. Se escribió a favor y en contra; los académicos polemizaron y aún discuten; los estudios técnicos parecen mostrar que es auténtico, aunque la

[14] María José Borrero, "Felipe Guamán Poma de Ayala y su obra *Nueva corónica y buen gobierno*: ¿verdadera o falsa autoría?", en *Espéculo*, año III, núm. 7, febrero de 1998.

[15] Laura Laurencich, C. Miccinelli y C. Animato, "Il documento seicentesco Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum", en *Studi e materiali della religioni*, vol. 61, Roma, Japadre, 1995, pp. 363-413.

cubierta de pergamino sea un siglo posterior –nada raro por cierto, sólo es una carpeta con su material interior suelto– y los diferentes textos que hay dentro son de cada autor y están unidos todos por el sentido general del tema. Para colmo, parece que el manuscrito era conocido desde el siglo XIX y que el francés León de Rosny, activo en la arqueología americana, ya había hecho referencias a él en 1870, las que pasaron desapercibidas. Esto no quita que sea una vieja falsificación, pero le da mayor seriedad al problema. El tema sigue abierto y a la espera de nuevas contribuciones; pero fue, sin duda alguna, la gran discusión del final del milenio.

Este descreimiento general, esta mirada escéptica que se imponía en todos los museos del mundo mostrando día a día los engaños acumulados por siglos de inocencia, complacencia, comodidad o corrupción llevó a un verdadero escándalo en Lima, pocas veces visto en el mundo de la cultura peruana. Pero el país estaba envuelto en luchas, desde la presidencia misma hasta el Instituto Nacional de Cultura, lo que desdibujaba las aristas del problema. Todo estaba cubierto por un halo de enfrentamientos desgarradores, y entre ellos cayó una acusación al Museo del Oro, institución más que venerable del patrimonio de Lima, ya que guarda una fantástica colección arqueológica de muchos miles de piezas, además de casi cinco mil objetos de oro. La acusación era grave y se remontaba, en realidad, mucho más atrás de lo que los diarios decían: a su fundador, Miguel Mujica Gallo, le habrían vendido piezas falsas de gran calidad, que luego pasaron al Estado nacional con toda su colección. Esto fue denunciado en 1984, pero al parecer nadie hizo caso: era demasiado grande acusar a Mujica Gallo y su colección, pues eran y son símbolos nacionales.[16]

Los conflictos políticos llevaron a que el tema tomara otros cauces, y el Instituto Nacional de Cultura Peruano pidió un peritaje

[16] La primera denuncia fue hecha por Paloma Carcedo durante un congreso en Austria, en 1984.

a sus propios expertos y a la Universidad Católica de manera simultánea; todos coincidieron en que más de cuatro mil piezas eran falsas y casi la totalidad de las restantes eran dudosas. Lo auténtico apenas rozaba la veintena de objetos. El museo fue intervenido y luego cerrado, hubo escándalo, y no sabemos cuándo y cómo terminará la cosa, ya que surgió una sospecha que no era menor: que en realidad las piezas fueron sustituidas, en viajes al exterior o internamente, a sabiendas o no de sus directivos. Ninguna de estas posibilidades era inédita en el continente. La realidad final ha sido que el tema se ha acallado pronto, los cambios políticos prefirieron tapar la situación bochornosa y seguiremos a la espera de los resultados finales.

Mientras tanto, una joven investigadora llamada Philippa Shaplin, mientras realizaba su tesis sobre las famosas urnas de Oaxaca producidas por los zapotecos hace 1.500 y 2.000 años, tuvo un mal pálpito al ver varias colecciones de museos: muchas parecían ser falsas, pero había una enorme bibliografía sobre ellas y estaban en los museos desde antiguo.[17] Es cierto que esto no garantizaba nada, y un estudio de termoluminiscencia hecho poco antes en el Museo del Hombre, en París, había mostrado que una gran pieza de esa cultura era falsa, pero aún reinaba la idea de que las colecciones antiguas no podían tener objetos no auténticos, que el tema de lo falso era moderno, al menos de la mitad del siglo XX. La colección de 1.500 piezas del Royal Museum en Ontario, Canadá, estaba allí desde 1919 y provenía de Constantine Rickards, coleccionista reputado, americanista conocido y vicecónsul de Inglaterra, quien la había formado tres decenios antes. A pesar de ello, propuso al museo hacer estudios de termoluminiscencia a varias de las piezas más conocidas y reputadas, ya publicadas varias veces; y por supuesto que, de las 36 analizadas, sólo cuatro resultaron auténticas.

[17] Philippa D. Shaplin y D. Zimmerman, "Thermoluminiscence and Style in the Authentication of Ceramic Sculpture from Oaxaca, Mexico", en *Archaeometry*, vol. 20, núm. 1, 1978, pp. 47-54.

El impacto fue tremendo, la noticia se difundió como un relámpago y muchos museos comenzaron a preocuparse seriamente, ya que se juntaban otros problemas: eran colecciones tan viejas, que nadie había tenido dudas hasta el momento; eran las que habían sido usadas siempre como los referentes para los estudios iconográficos; el sistema de termoluminiscencia aún estaba en sus inicios y su uso generaba todavía problemas de interpretación. Además, porque si era verdad, todo, desde los estudios sobre cerámica de Alfonso Caso en adelante, se venía abajo. Era como comenzar de nuevo en la arqueología zapoteca, una de las más avanzadas del continente, creyendo sólo en lo que se había encontrado de forma certera y personal.

El tema fue de inmediato retomado por otro investigador, Adam Sellen, que comenzó a hacer algo inusitado: aplicar el método estilístico e iconográfico a las piezas falsas; su genial idea era que, al igual que las verdaderas, estaban hechas con moldes, por lo que los motivos debían repetirse y de esa manera era factible rastrear su secuencia y sitio de origen.[18] En realidad, el método se sostenía en los trabajos de Pascal Mogne de 1987, quien agrupaba las piezas falsas en series o estilos que repetían elementos, basándose en la tendencia de los falsificadores a hacerlo, aunque sin la lógica antigua.[19] Esto, sumado a un total que ya llega a 460 piezas, permitió establecer principios básicos de análisis e identificación.

Nunca se había hecho algo a esta escala y, efectivamente, dio excelentes resultados: si una pieza auténtica tenía un adorno en el cuello, luego se repetía en numerosas posturas no coincidentes con la inicial, porque el falsificador no entendía el significado del objeto o el glifo que representaba. Valga de ejemplo que una

[18] Adam T. Sellen, "Breve historia sobre la colección Rickards en el Museo Real de Ontario", en *Estudios Mesoamericanos*, núm. 1, 2000, pp. 14-23.

[19] Pascal Mogne, "Les urnes funeraries zapoteques; collectionnisme et contrefacon", en *Journal des Americanistes*, núm. 73, París, 1987, pp. 7-49.

mujer tenía un tocado en la cabeza con puntos en relieve, que luego crecía y se transformaba en un enorme elemento decorativo que era usado por hombres y mujeres, y así sucesivamente; de esa manera y rastreando sección por sección de cada pieza, se pudo rearmar el mosaico, la historia de cada falsificación, y así llegar a la pieza, original o falsa, que iniciaba la serie. Además, los estudios de las pastas permitieron rastrear el origen en la zona de las ruinas mismas de Monte Albán. El 50% de la colección de Ontario resultó falsa, aunque otras piezas son de enorme calidad.[20] Incluso llegaron a encontrarse piezas que se basaban en partes de otras foráneas, como el uso de un tocado maya que era aplicado cada vez con más detalle en las piezas zapotecas, lo que las hacía realmente espectaculares y llamativas -y caras-. En síntesis, el vocabulario formal de las urnas era correcto, pero los patrones en que estaban dispuestos no lo eran.

Sellen se pregunta por qué un americanista conocido, como en este caso Rickards, se arriesgó a esto, y al parecer la respuesta es fácil: su quiebra económica de 1907 lo llevó a imaginar este procedimiento para mantener su nivel de vida por dos generaciones más. Y es evidente que le fue muy bien. ¿Quién se las hizo? Eso permanece en el silencio absoluto. Pero que él sí lo sabía lo demuestra una pista indiscutible: en uno de sus artículos, incluyó la foto de una escultura falsa, que aún existe, hecha de un original muy similar que él mismo ya había vendido al exterior. Posiblemente, la falta de la foto que necesitaba y la certeza de que nadie lo notaría lo llevaron a ese grave error, que recién ahora se descubre. Una nueva manera de encarar el tema se estaba estableciendo.

En 2003, Sellen publicó un nuevo estudio, esta vez muy incisivo y ejemplificador, ya que analizaba nuevamente una urna zapoteca, pero con la salvedad de que ya había desaparecido hace

[20] Adam T. Sellen, "The Face that Launched a Thousand Fakes?", en *Rotunda*, primavera de 2004, pp. 31-39, y en *Archaeological Newsletter*, serie 3, núm. 13, Royal Ontario Museum, 2002.

tiempo.[21] Se trataba de un objeto muy conocido en su tiempo y que sirvió de inspiración para muchas falsificaciones, y que quizá por eso mismo se perdió en el museo de Oaxaca. El problema es que ahora no se tenía el inicio de la serie para estudiarlo, cosa que suplió con la amplia cantidad de fotos y dibujos que logró recuperar del objeto. El uso de este método iconográfico tan específico, incluso a partir de un original no disponible, sirvió para mostrar los problemas que tienen muchas otras grandes urnas dispersas por doquier en los museos.

Más allá del caos que produjeron esta serie de publicaciones y muchas otras que fueron surgiendo a su alrededor, se descubrieron casos desastrosos, como cuando el presidente de México inauguró una exposición en Nueva Delhi, en 2007. Cincuenta y ocho de ellas llevadas a la otra mitad del mundo, inclusive la pieza central, proveniente del mismo Museo Nacional de Antropología de México, eran falsas. De todas formas, nadie se dio cuenta en el momento, hasta que se hizo público.[22]

Todo esto resulta muy interesante, debido al sistema usado para la identificación de piezas falsas, método inverso al habitual, que surge de la premisa de que *si se parece a una pieza conocida como falsa, es probable que lo sea*. Esto sólo ya crea dudas, y entonces es correcto poner los objetos bajo un análisis cuidadoso. En este caso, en la India se comprobó que una pieza era falsa, pese a su sitial de honor, es más, que el objeto puede seguirse en el tiempo hasta la colección discutida de Rickards a inicios del siglo XX y vendida hacia 1905. Como siempre, las buenas falsificaciones son las antiguas. Este texto venía acompañado de otras piezas similares que también eran tapa de catálogos de grandes exposiciones

[21] Adam Sellen, "The Lost Drummer of Ejutla: The Provenance, Iconography and Mysterious Disappearance of a Polychrome Zapotec Urn", en *Baeesler Archiv*, vol. 51, Berlín, 2005, pp. 115-138.

[22] Adam Sellen, *Vestidos como falsos dioses: las urnas zapotecas en la memoria museística*, México, UNAM, 2007.

internacionales, lo que generó más de un fuerte dolor de cabeza en el mundo. Lo que nos lleva de nuevo a las primeras hojas de este libro es que estas piezas entraron a los museos hace mucho tiempo y de la mano de individuos que parecían irreprochables; muchos lo eran realmente, lo que no contaban es que eran engañados por sus propios amigos, cuyos intereses eran diferentes a los suyos. Pero como nada parece tener límites y en el siglo XIX todos eran engañados con entera libertad, no debe asombrarnos que en los inicios del siglo XXI la falsificación llegue a escala monumental; valga como ejemplo ilustrativo la cabeza olmeca falsa, pueba de que lo imposible se hizo factible.

Hace treinta años un escritor policial se aventuró a publicar un libro cuyo tema era el robo de una cabeza colosal de la cultura olmeca, para sacarla del país y venderla. Pero era una novela de acción, nada más.[23] Nadie se había animado a falsificar una monumental cabeza de piedra antes, pero al parecer alguien se inspiró y lo hizo. Y quizá, si no hubiera sido nuevamente por la casualidad, no lo sabríamos.

Los olmecas, en la costa del golfo, tallaron las cabezas de sus dignatarios en gran tamaño y equivalente peso; a la fecha se han hallado 17 de ellas, todas en la misma región, y muy similares entre sí, lo que facilita los estudios técnicos e iconográficos. En 1997 una exposición monumental hecha en España, impulsada precisamente por un conocido traficante, incluía por primera vez una cabeza de este tipo, de excelente calidad, aunque creó enormes dudas entre los expertos: era de menor tamaño -menos de un metro- que todas las demás, muy parecida a otra encontrada hace medio siglo y muy difundida, y no había evidencias de que algo así hubiese sido sacado de la zona olmeca, de pequeños poblados, donde todos se conocen.[24] No es que no

[23] David Westheimer, *La cabeza olmeca*, Buenos Aires, Séptimo Círculo, 1976.

[24] *El espíritu de América prehispánica: 3000 años de cultura*, exposición realizada en Santiago de Compostela, España, en 1997; el organizador fue Leonardo Petterson.

haya allí saqueadores, pero se necesitaba una tecnología para moverla, imposible siquiera de circular por esos caminos y sin que nadie se enterara.[25]

Poco más tarde, una redada policial a la casa del traficante permitió encontrar un conjunto de fotos entre las que estaba la de una persona tallando la cabeza, martillo y cincel en mano, lo que llevó a estudiarla con detenimiento. Los especialistas empezaron a encontrar problemas: un martilleo donde debería haber pulido; las dimensiones fuera de lo normal; la falta del iris en el ojo, rasgo que es habitual; la forma de las orejas y otros detalles más que concluyeron en la obviedad de que era falsa. Pero en el ínterin había sido valuada en 20 millones de dólares, asegurada y vendida en Suiza; con el dinero se había construido un parque para preservar la ecología en San Andrés, México, que lleva el nombre del falsificador, ya fallecido.

Para terminar, podríamos traer a colación las palabras de un personaje literario, falso por cierto, el duque de Valfierno, a quien se le atribuye en la ficción haber sido el ladrón de *La Gioconda* y el autor de cinco copias falsas:

> que todo lo que vale la pena se falsifica, y nadie falsifica lo que no: que falsificar es el gran homenaje. Que falsificar la naturaleza es un gesto de grandeza del hombre. Demostrar que su poder puede ser igualado. Y que falsificar el arte es humildad: demostrar que el valor de la creación humana no es más que una ilusión, una convención entre tantas posibles. Y que todo lo que hacen los hombres es copia o falsificación y que el único invento de los hombres es el ángulo recto, que la naturaleza no creó. O sea, lo único que no es falso, lo único definitivamente verdadero es el ángulo recto, un cuadrado, una esquina cualquiera. Lo cual no lo lleva demasiado lejos.[26]

[25] El tema fue difundido por el diario *El Universal* de México a partir del 12 de mayo de 2008 y luego la nota fue reproducida y ampliada en multitud de medios.

[26] Martín Caparros, *op. cit.*, p. 286.



XI. URUGUAY Y LOS LÍMITES DE LA RAZÓN EN EL SIGLO XXI

De pronto me he convertido en un arqueólogo
que se pregunta por qué necesitamos saber
tanto del pasado, cuando hay tantas cosas
que ignoramos sobre el presente.

TOM EGELAND, *Sirkelens ende*.

EL RÍO DE LA PLATA es el más ancho del mundo, tanto que hay que cruzarlo en avión para hacerlo más rápido. Para quien no esté acostumbrado a desplazarse entre dos ciudades enormes como son Buenos Aires y Montevideo, puede parecer mentira pensar que sólo está cruzando un río, y uno tan vasto, que no se puede ver siquiera la otra orilla, sólo se la imagina en la distancia. Lo dicho puede parecer meramente poético, pero ese trayecto –pese a las enormes similitudes culturales que hacen indiferenciables a los habitantes de una y otra ciudad– genera y ha generado inquietud, malestar y, en este caso que vamos a analizar aquí, una lucha académica por algo tan poco significativo como una falsificación arqueológica que se confundió con principios de nacionalismo y para sostener teorías políticas estatistas, por cierto levantando banderas de décadas pasadas.

En Montevideo, un nuevo y elegante museo, el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI), pidió a varios expertos nacionales y extranjeros que identificaran u opinaran con absoluta libertad acerca de unos objetos de piedra que había recibido

por donación.[1] Es cierto que la actitud era poco frecuente en el continente e inédita en el país, y resultaba casi obvio que iba a generar roces institucionales: abrir la caja de Pandora es algo que muy pocos se animan a hacer.

Éste no era un asunto menor para el país, sino, por el contrario, tan importante, al menos para este tema, que bien justificaba la actitud de apertura del museo para tratar de evitar lo que fue imposible. La discusión giraba alrededor de cinco *zoolitos* y un *antropolito*, términos grandilocuentes para un país cuya arqueología no posee arquitectura monumental o cuya escasa escultura en piedra llegó en tiempos prehispánicos, posiblemente de lo que hoy es Brasil. Que un país no tenga grandes pirámides mayas o enormes ciudades preincaicas no significa nada en sí mismo; pero aunque así lo creemos ahora, no lo era de esa forma cuando comenzó esta historia en el siglo XIX. Y al parecer, la herencia es tan fuerte, que para algunos no ha logrado superarse; por ende, estaba en juego un tema de identidad nacional, por lo cual resultó aún más loable que el museo solicitara la opinión de terceros.

Tras haber leído hasta aquí este libro, creo que el lector tendrá ya la certeza de que un objeto arqueológico que no proviene de excavación propia debe ser estudiado con cuidado y debe generar suspicacias de por sí, por eso es correcto analizarlo antes de aceptarlo definitivamente. Pero esta postura implica que los especialistas den los resultados de sus estudios y que los hagan públicos sin prurito alguno; por eso considero interesante que haya habido opiniones que asumieron la relatividad de sus respuestas: "es posible que sea", "es muy probable que no sea". Nadie tiene la palabra final y menos en objetos de piedra, sin nada con que compararlos seriamente. Para otros, fundamentalistas al fin y al cabo, esa posición hipotética era inadmisible: todo debía ser blanco o negro.

[1] El nuevo Museo de Arte Precolombino e Indígena, en Montevideo, Uruguay, fue inaugurado en 2005.

Tal como la nueva cultura de lo falso nos indica, empecemos por los antecedentes que tenemos y, cuando no los tenemos, eso es aún más importante. No queremos demostrar ahora si esos objetos son o no auténticos, y menos caer en la simpleza contradictoria de un director de un museo cuyo origen y desarrollo son justamente las piezas donadas sin contexto, quien determinó que por ese mismo motivo las del otro museo –la competencia, por cierto– "no son piezas arqueológicas y hasta tanto no se demuestre lo contrario son piezas falsas", dejando atrás no sólo el fundamentalismo, sino cayendo en el ridículo. Los expertos, para quienes las normas rigen para algunos pero no para sí mismos, no merecen ser discutidos.

No sabemos a ciencia cierta cuántos objetos de este tipo hay en Uruguay y según a quien se consulte dará un dato diferente; es lógico que así sea, ya que el fracaso del Estado nacional llevó a la proliferación de colecciones locales sin que exista un sistema centralizado de información. Así, ya en 1931, había una lista de cinco piezas de piedra con la constancia de que, salvo una, todas aparecieron, de igual modo que las del MAPI, en el siglo XIX; es decir que ninguna tenía antecedentes, y lo que se pudiera aducir sobre su proveniencia no resulta creíble.[2] Pero como el eje de la tormenta estaba en las nuevas tallas de forma humana, encontramos que otro ejemplo preexistente, el único, no podía ser visto y estaba guardado desde hace años en el Museo Nacional, y las últimas fotografías accesibles eran de 1930.[3] Quienes luego pudieron ver este ejemplar, al parecer lo hicieron en una copia plástica –realmente idéntica– hecha para evitar robos, falsificada con una cubierta o

[2] Era lo existente en 2005. Véase Benjamín Sierra y Sierra, "Antropolitos y zoolitos indígenas", en *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*, vol. 5, Montevideo, 1932, pp. 91-127.

[3] "La Dirección, Notas arqueológicas", en *Anales del Museo de Historia Natural*, Montevideo, 1930, pp. 321-329. Para más información, véase una publicación crítica, posterior al peritaje: Ugo Meneghin, *El antropolito de Mercedes: historia y leyenda*, Fundación Arqueológica Uruguaya, publ. núm. 4, Montevideo, 2006.

pátina de color, pero que no es la pieza original. Imaginemos discutir la autenticidad a partir de una comparación con una única pieza de origen desconocido y en extremo dudoso, de la cual nos presentan una reproducción...

Si los objetos del MAPI generaban suspicacias por la cantidad y calidad -cinco de una vez-, el supuesto antropolito del Museo Nacional tenía una historia que reproduce exactamente el modelo del siglo XIX para las piezas falsas, un verdadero cuento de hadas de su tiempo. Vale la pena recordarlo, ya que de sólo leerlo se cierra toda discusión sobre la posibilidad de usarlo con cualquier propósito. Como ya dijimos, la comparación es absurda si no tenemos un referente serio, y en estos casos nada podemos hacer; todo se transforma en cuestión de fe. Si estamos a favor de una arqueología exclusivamente estatal, el Museo Nacional tenía la escultura auténtica; si aceptamos la participación no estatal en la cultura, las del MAPI eran auténticas: una polarización que llegó hasta los medios de comunicación y que de por sí resulta ridícula siquiera recordarla. Aunque los periodistas puedan sentirse felices por tener noticias para vender.

Es bastante curioso que la historia de la figura uruguaya ha sido contada de diferentes maneras, pero las tres versiones existentes coinciden en lo básico: el presidente Julio Herrera y Obes recibió de regalo un día del año 1891, casualmente mientras organizaba lo que iría a enviar a la Exposición Internacional Colombina de Madrid al año siguiente, una figura tallada de piedra -en realidad eran dos-, proveniente de las manos del jefe político de la localidad de Mercedes, a quien, a su vez, se la había dado un rico y honrado hacendado de la ciudad, un "pilar de la sociedad" de quien era imposible pensar mal. El objeto era, por otra parte, obsequio de un simple campesino de alma limpia y pura. Hasta ahí la misma historia de siempre en todo el continente, donde, como en los cuentos de Perrault o Andersen de esa misma época, todos los involucrados eran buenos, decentes y estaban haciendo el bien al prójimo, salvo el ogro, que esta vez tardará en aparecer.

Existió una curiosa casualidad: la Exposición Colombina se haría en Madrid para conmemorar el descubrimiento de América, cada país debía mostrarse ante el mundo y en este caso no había nada precolombino para presentar. El presidente las envió sin siquiera tomarles una foto, y menos aún sospechar, en su inocencia, que pudieran haberse traído desde Brasil o ser una simple falsificación; la involucrada era toda gente impensable de dicha impostura. Lo interesante es que no era casualidad la necesidad de mandar objetos de esa antigüedad, sino que era la manera de mostrar al mundo que el país había superado esa etapa ancestral, la prehistoria, la barbarie, y había entrado en el universo de los países civilizados. También demostrar que había hecho objeto de museo a sus culturas indígenas, que el pasado americano estaba en las vitrinas; que el genocidio había sido completado y que el país pasaba a engrosar la fila de las naciones del futuro y del progreso sin trabas.

Para una versión, la oficial, la piedra -porque aunque eran dos, siempre se habló de una sola, la humana- había sido hallada por casualidad en medio de un camino de tierra por los hijos del campesino que, por su noble curiosidad, la guardó y obsequió a su magnánimo patrón, quien también en su bondad la regaló al gobierno. Es decir: un cuento, tal como dijimos, aunque en versión ligeramente diferente; tan ficticio que en el catálogo de la exposición dice claramente que no era una figura sino que eran dos.[4] Es posible que la otra haya sido el llamado *ornitolito* de Tacuarí, pero, según los datos existentes, entró en una colección privada años más tarde, lo que hace dudar aún más sobre el manejo de todo lo relacionado con ese evento. En cambio, las pocas cerámicas que también se expusieron y que fueron criticadas por su "imperfecta fabricación" eran en verdad

[4] Se lee en el catálogo: "Con sólo dos trozos de piedra talladas, en esbozo de figura humana el uno y de ave el otro, formando el complemento los de barro de imperfecta fabricación y labor". Véase Narciso Sentenach, "Exposición Histórico-Americana: República Argentina y Uruguay", en *La Ilustración Española*, núm. 19, 1892, pp. 342 y 343.

arqueológicas y las había excavado el ruso-argentino Carlos Berg en El Vizcaíno, un año antes, aunque la presencia en su interior de cuentas de vidrio las ubica mejor en tiempos coloniales y no prehispánicos.

No creamos que este caso es raro; como ya vimos, el más famoso ídolo de Cuba, el *Ídolo de Bayamo* –y es sólo un ejemplo en el continente–, tiene una historia contemporánea muy similar, ya que proviene de un hallazgo hecho de igual manera, en los mismos años, y también es el objeto más representativo de ese país, excavado por esclavos que lo adoraron como un dios y que luego fue donado por "un gran sabio a la comunidad".[5] En España, la archifamosa *Dama de Elche*, que ya vimos, es también falsa, aunque a muchos les duela su nacionalismo, porque sus años en el Louvre no consiguieron lavar su origen espurio y menos que la repatriara el dictador Franco. La falta de antecedentes y de esculturas similares, y el hecho de que es la máxima expresión de un tipo de arte que sólo se lo encuentra en pequeño tamaño hicieron que se la pusiera en duda; fue hallada en esos mismos años del siglo XIX cuando el mundo occidental se cubrió de imitaciones que llenaron de piezas *clásicas* los ávidos museos, en especial cuando despertaban, como ya observamos, pasiones nacionalistas. En este caso también un buen hombre sin tachas morales la halló por casualidad en un lugar donde no había nada más y sirvió para mostrar que España no se dejó dominar por Roma, que creó su arte propio, *nacional* al fin. Vimos páginas atrás cómo el perito Moreno, director del Museo de La Plata, fue engañado de igual forma dos años antes con tres cerámicas de Teotihuacan, precisamente, por un benemérito hacendado de indiscutible calidad moral, quien le traía de regalo los objetos que habían hallado sus campesinos pobres pero honrados. Al igual que

[5] Ramón Dacal y Ernesto Navarro, *El ídolo de Bayamo*, La Habana, Museo Antropológico Montané, 1972.

en Uruguay, se discutía algo relacionado con el nacionalismo o, mejor dicho, eran tiempos en los que se construían nuevas naciones en los términos del siglo XIX, soportadas por la historia antigua y a las que había que construirles una identidad a cualquier costo. Por eso, mientras hablamos del siglo XIX en América Latina, esas dos palabras, identidad y nacionalismo, jalonaron nuestro libro; éste es sólo un caso extremo.

Esa exposición de Madrid tampoco fue cualquier evento, ya que, desde la de 1855 en Londres, los ex países coloniales se mostraban ante el mundo en las grandes ferias internacionales con dos tipos de cosas: sus logros agroganaderos -lo que vendían- y su posición como sociedad en la escala darwiniana -lo que eran ante el mundo occidental-. Pero fue en la Exposición Internacional de París, en 1867, donde la arqueología comenzó a tomar un papel significativo para el Tercer Mundo, lo que llegó a su clímax en 1892, fecha no casual para este tema. Uruguay se enorgullecía de haber exterminado al indio, a los seres *prehistóricos*, entrando así de lleno a la historia verdadera, al mundo moderno y del desarrollo sin límites del progreso universal, obviamente ocupando su lugar como productor de materias primas. Para ello tenía que demostrar una larga historia que se remontara hasta el hombre más antiguo, ése que ya hacía hermosas tallas de piedra, como en la Argentina o Brasil, sus fronterizos y conflictivos hermanos. También mostraba que esas eran reliquias de un pasado ido, borrado para siempre de manera brutal pero efectiva, finalmente moderna en su eficiencia; los indígenas y sus producciones eran sólo objetos de estudio académico.

Nunca hubo una exposición donde el mensaje fuese tan claro y tantas piezas falsas fueran expuestas.[6] Incluso México, pese a todo el patrimonio prehispánico que tiene, envió un conjunto de ladrillos de Palenque falsos, así como le sucedió a la mayor

[6] Douglas Givens exploró el tema en numerosas publicaciones a lo largo de las décadas de 1980 y 1990.

parte del continente.[7] Lo grave en este caso es que no pasó lo mismo que con los objetos mexicanos, los que tras la denuncia fueron retirados del Museo Nacional.[8] En Uruguay, en cambio, el antropolito se transformó en el símbolo nacional por excelencia, a pesar de la obviedad de no representar su propia cultura antigua; la reacción ante la duda fue la contrapuesta: la reafirmación nacional levantando la bandera de la soberanía, más aún ante la sospecha no de que la pieza fuese falsa, sino que hubiese sido traída de Brasil.

Así estaba planteado el tema cuando surgieron los nuevos objetos tallados: si no hay nada que pueda afirmarse como verdadero, todo es falso o todo es auténtico. La polémica generada aún continúa y no tiene salida, y menos con quienes sólo aceptan que el Estado nacional siga teniendo el control –y el uso– monopólico del pasado.[9] La única alternativa hoy es transitar otro camino, quizá más técnico y más aburrido, pero también mucho más profesional, y que no acuda a las comparaciones, como si ése fuera un método con algún valor. Es absurdo pensar que si una figura tiene la oreja de una forma y la otra de otra, una debe necesariamente ser falsa, no sólo porque caemos en un pozo sin salida de acientificidad: no hay cronologías en las que ubicar estos objetos –podrían representar momentos diferentes–; no hay dispersión por territorios, culturas, variaciones posibles, creatividad, nada. No sólo es un recorrido sin sentido, sino que la observación del monolito más viejo nos lleva a pensar precisamente lo opuesto: que es una talla moderna por el naturalismo típico del Art Nouveau que tiene –valgan sus orejas y mentón al respecto–. Y, aunque suene a fantasía –y nadie prohíbe recurrir a ello para terminar un libro–, si pudiéramos moverlo en el tiempo, sólo unos pocos años de cuando fue encontrado,

[7] Alfredo Chavero, *Antigüedades mexicanas*, vol. 1, 2ª. Parte, México, V. Agueros, 1904.

[8] Leopoldo Batres, *Antigüedades mexicanas falsificadas*, México, Soria Impresor, 1909.

[9] Véanse Ugo Meneghin, *op. cit.* y "Falsificaciones arqueológicas en el Uruguay", en *Orígenes*, núm. 7, Montevideo, 2008; Ximena Aguiar, "Arqueología de la sospecha", en *¿Qué Pasa?*, 15 de julio de 2006, pp. 6-9.

estaríamos ante un hermoso Brancusi y, hasta me animaría a decir, un mentón de Modigliani.

Nuevamente es una afirmación basada en la simple observación, pero de tanto valor como cualquier otra, si no hay comparaciones válidas. Así mismo, lo que la bibliografía parece mostrar es algo que nadie exploró: si aceptamos que el antropolito del MAPI es auténtico –lo que no indica que el del Museo Nacional no lo sea también, aunque diferente–, todas las piezas que sabemos falsas –hay cuatro más que lo son, y todos coinciden en ello– fueron mal copiadas de este modelo.[10] Esto no parece casual, ya que es el único que fue adecuadamente publicado a color, del que se distribuyeron sus fotos de a miles y aún se obsequian al entrar al museo –y del otro se editaron fotos por primera vez en 2008, desde 1930, y no se exhibe al público–. Recordemos las reiteradas denuncias de Ramón Mena contra Alfonso Caso por el tesoro de Monte Albán: tanto insistió, tanto publicó en su contra, tantos detalles buscó, que terminó transformando a Caso en el arqueólogo de más poder en el país por el siguiente medio siglo, y él quedó relegado a la nada. Se equivocó en lo que discutía. Y hay quienes construyen su poder o posición en el enfrentamiento a otros.

En Uruguay, los falsificadores no tenían buenas fuentes documentales y por primera vez las tuvieron a partir de 2003, para basar su trabajo, justamente, en el antropolito del MAPI, difundido y visible por el público. Es por eso que éste tiene muchas copias, falsificaciones de ese original, y no el del Museo Nacional, que es inaccesible. Ahora, que lo han editado a color, con toda certeza aparecerán copias; porque no podemos confundir las cosas: el ser inicio de una serie de falsificaciones –ya vimos los estudios de Adam Sellen al respecto con las urnas de Oaxaca– puede mostrar tanto que el primero es falso –urnas en el Museo Real de Ontario– como que es auténtico –urna de Ejutla–.

[10] Ugo Meneghin, *El antropolito...*, *op. cit.*, lámina V.

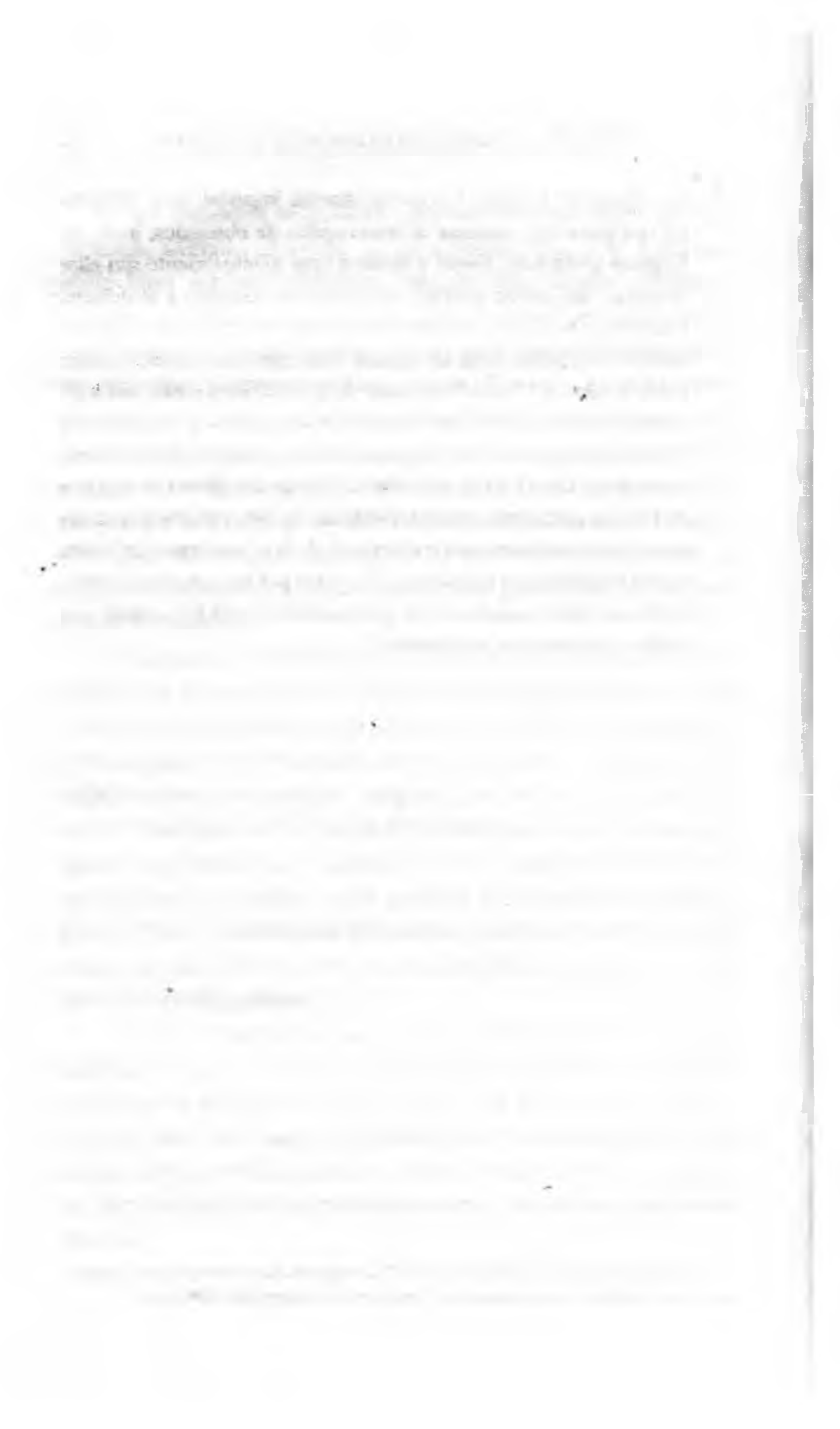
Si esta situación se hubiera dado en otro momento, podría habérsela tomado al revés: el antropolito de nuevo hallazgo podía bien ser un verdadero ejemplo del pasado nacional, mientras que el otro era, y es, netamente de Brasil, eterno invasor de su territorio. Podría haber sido un ejemplo verdaderamente nacional para contraponer a lo foráneo, al menos así se hubiera actuado en el siglo XIX, si en vez de uno hubiera habido dos diferentes. Eso hubiera sucedido en España y en cualquier país europeo; en México se lo hubiera tomado como ejemplo de la heterogeneidad cultural de su territorio, una variante en tiempo o espacio. No es que ninguna de las posturas tenga de por sí razón, es simplemente cómo hubiera sido planteada la situación en otros contextos.

Por supuesto, este planteo no puede ni quiere demostrar la falsedad ni la autenticidad de ninguna de las piezas, es sólo un estudio sobre la cultura; pero la falsa ciencia, los dibujos con medidas para comparar lo incomparable, el que se considere que algo es más auténtico porque es grande y delgado, y no ancho y corto, sin un estudio tipológico -ni hablemos de tecnológico-, son absurdos que siguen apareciendo en la cultura de lo falso, que no aclaran, sino que confunden y ayudan a que prolifere lo que supuestamente se ataca. Se hacen evidentes las deficiencias de análisis y los límites del conocimiento supuestamente experto; los falsarios, agradecidos de las malas autenticaciones.

No cabe duda de que las falsificaciones existen, de que son muchas, de que son más antiguas de lo que creemos, de que no podemos estar seguros de nada y menos de los muchos expertos que son parte del juego sin siquiera tener conciencia de lo que hacen, de que por discutir unos objetos avalan otros y así cierran un círculo que quizá ni saben que existe. Lo dijo un experto en el tema:

La cultura de lo falso [...] es un sistema imperial, una estructura jerárquica con sistemas de intercambio de obsequios, leyes, un lenguaje codificado, jueces y jurados (que habitualmente son ellos mismos), una fuerza policial. Sus miembros incluyen a profesores, curadores, científicos, responsables y directores de museos, comerciantes, traficantes, casas de remates y sus empleados, coleccionistas y falsificadores. Una cultura imperial que coloniza otras más legitimadas metiéndose en los reinados de los expertos, estudiantes y el público en general. Controla una extensa geografía pero no tiene moral geográfica. Una apreciación de sus logros sugiere que muchos de los que participan en las actividades de esta cultura funcionan como quintacolumnistas en el terreno de la arqueología. Personas que en función de su ubicación [...], u otros por ser inocentes o ignorantes, no tienen conciencia de que juegan un papel importante que ayuda a esa cultura a perpetuarse.[11]

[11] Oscar Muscarella, *The Lie Became Great: The Forgery of Ancient Near Eastern Cultures*, vol. I: *Studies in the Art and Archaeology of Antiquity*, Groningen, Styx, 2000, p. 1.



CONCLUSIONES

Al iniciar este libro afirmamos que vivimos en un universo falsificado, lo cual, sin dudas, resulta demasiado enfático. Decíamos que, seguramente, al menos la mitad de las obras de arte, incluso de las artesanías, o de las obras que casi no tienen valor económico, no son auténticas de una u otra manera. Y que desde la Antigüedad se han institucionalizado esculturas, cuadros o piezas arqueológicas como auténticas debido a su descubrimiento antiguo o las personalidades que hay detrás de ellas. Es cierto que se han descubierto miles de supercherías, que muchas han sido incluso destruidas, pero la mayor parte sigue colgada o exhibida en los museos e incluso hay quien las defiende; quizá buena parte de nuestra historia del arte o de las historias nacionales ha sido edificada sobre imágenes que sólo representan al que lo hizo no hace mucho.

Si alguien pudo, en el Louvre, quitarle la firma a la *Venus de Milo*, no dudemos de que todo es posible. Si el *Laocoonte* que Bandinelli hizo para probar que el que encontró Miguel Ángel era falso ahora se exhibe como otra obra de arte –aunque lejos una de la otra–, para que nadie recuerde su verdadero objetivo aunque sean iguales, podemos pensar que realmente el mundo del arte está cruzado por factores que nadie nos ha explicado bien. Si Schliemann, el padre de la arqueología, cambió sus diarios de campo sólo para darse importancia, o Boucher de Perthes encontraba las puntas de flecha que en realidad le hacían sus obreros y con eso fundó una ciencia del pasado, realmente todo es posible. Al final de cuentas, la Biblia repite la misma frase al menos tres veces, producto de que algunos de los evangelistas se basaron

en una misma fuente anterior: "Nada hay oculto que no vaya a descubrirse, ni secreto sin conocerse y salir a la luz".[1] ¿Se copiaron al fin y al cabo? Ellos, al menos, eran positivos, aunque lo dijeran para ocultar otras cosas.

Lo que hemos explorado en este libro no le quita belleza ni a la vida ni al arte, puede que añada un poco de frustración, pero, en realidad, sólo nos lleva a transitar por caminos poco explorados, que tienen el maravilloso encanto de la aventura y el asombro a cada paso.

[1] San Lucas 8:17 y 12:1; San Mateo 10:26.

BIBLIOGRAFÍA

"A Curious Ancient Mexican Library", en *The American Antiquarian*, vol. I, núm. 3, 1870.

ADAM, Lucien, *Grammaire et vocabulaire de la langue Taensa*, París, Maisonneuve et Cie, 1892.

ADAMS, Robert, *The Lost Museum: Glimpses of Vanished Originals*, Nueva York, The Viking Press, 1980.

AGUIAR, Ximena, "Arqueología de la sospecha", en *¿Qué pasa?*, 15 de julio de 2006, pp. 6-9.

AGUIRRE, Porfirio, "Informe del ayudante: sobre una máscara de turquesa y jade encontrada en Malinaltepc, Guerrero", en *Boletín del Museo Nacional*, época IV, núm. 1-3, México, 1920.

AIC, *Abstracts of Papers Presented at the 28th AIC Annual Meeting*, Filadelfia, American Institute of Conservation of Historic and Artistic Works, 2000.

AMBROSETTI, Juan B., "El bronce en la región Calchaquí", en *Anales del Museo Nacional de Bellas Artes*, t. XI, núm. IV, Buenos Aires, 1904.

ARNAIZ Y FREG, Arturo y otros, "El hallazgo de Ichateopan", en *Cuadernos Americanos*, vol. 10, núm. 1, México, 1951.

ARNAU, Frank, *El arte de falsificar el arte: 3000 años de fraudes en el comercio de antigüedades*, Barcelona, Noguer, 1960.

Artes de México, núm. 28: *La falsificación y sus espejos*, México, 1995.

ARVID, André, "Deeds and Misdeeds in Classic Art and Antiquieties", en *Studies in Mediterranean Archaeology*, vol. 36, Partille, Suecia, 1985.

BAILEY, Donald M., "Classical Antiquities: Forgeries and Reproductions", en John M. A. Thompson (ed.), *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*, Londres, Butterworths, 1984.

BARKAN, Leonard, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Rennaisance Culture*, New Haven, Yale University Press, 1999.

BATRES, Leopoldo, *Antigüedades mexicanas falsificadas*, México, Soria Impresor, 1909.

BAUER, Horacio, "La copia es original", en *El Arca*, núm. 38, 1999.

BEHRMAN, Samuel N., *Duveen*, Londres, Hamish Hamilton, 1952.

BENSON, Elizabeth y E. Boone (eds.), *Falsifications and Misreconstructions on Precolumbian Art*, Washington, Dumbarton Oaks, 1982.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

BERNER, John F., "Artifact or Arti-Fake?", en *Central States Archaeological Journal*, vol. 31, núm. 4, 1984.

——, "Is it a Reproduction or a Fake?", en *Prehisytoric American*, vol. 31, núm. 3, 1997.

BEYER, Hermann, "La controversia Mena-Gamio", en *El México antiguo*, vol. I, núm. 2, 1920.

——, "The New Ataltl, Found in Italy, a Falsification", en *American Anthropologist*, vol. 36, 1934.

BIANCHI, Ruben S., "On the Nature of Forgeries of Ancient Egyptian Works of Art from Amarna Period", en *Source, Notes in the History of Art*, vol. XX, núm. 1, 2000.

BLANCO, José María, "Las bolas de Parodi serán bolas...?", en *Estudios*, vol. 20, núm. 1, Buenos Aires, 1921.

BLEGEN, Theodore, *The Kensington Rune Stone*, Saint Paul, Minnesotta Historical Society, 1968.

BLOM, Frans, "More Fakes", en *Maya Research*, vol. II, núm. 3, 1935.

——, "A Cheklist of Falsified Maya Codices", en *Maya Research*, vol. II, núm. 3, 1935.

——, "The Gomesta Manuscript: A Falsification", en *Maya Research*, vol. II, núm. 5, 1935.

BONOMO, Mariano, "El hombre fósil de Miramar", en *Intersecciones en Antropología*, núm. 3, 2002.

BORGES, José Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Alianza, 1995.

BORRERO, María José, "Felipe Guamán Poma de Ayala y su obra *Nueva corónica y buen gobierno*: ¿verdadera o falsa autoría?", en *Espéculo*, año III, núm. 7, febrero de 1998.

BRAINERD, George, "Another Falsified Maya Codex", en *The Masterkey*, vol. XXII, núm. 1, 1948.
BRENT, Michael, "Faking African Art", en *Archaeology*, vol. 54, núm. 1, 2001.
BREUIL, Abbe, "Stories About Fakes", en *Antiquity*, vol. 29, núm. 1/4, 1955.
BROUGH, James, *Auction*, Nueva York, Bobbs-Merril, 1963.
BURCHARD, Ludwig (ed.), *Corpus rubenianum*, vol. XXIII: *Copies After the Antique*, Amberes, Harvey Miller, 1998.
BURNHAM, Bonnie, *The Art Crisis*, Nueva York, St. Martin's Press, 1975.
BUTCHER, Kevin y David W. Gill, "The Director, the Dealer, the Goddess and her Champions: The Acquisition of the Fitzwilliam Goddess", en *American Journal of Archaeology*, vol. 97, núm. 3, 1992.
CABRERA, Javier, *El mensaje de las piedras grabadas de Ica*, Ica, Inti-Sol, 1976.
CALLEGARI, Guido V., "Nuevo y precioso átlatl mexicano antiguo recién descubierto", en *Actas del XIII Congreso Internacional de Americanistas*, Roma, 1932.
CAPARRÓS, Martín, *Valfierno*, Buenos Aires, Planeta, 2004.
CHARNAY, Désiré, *The Ancient Cities of the New World*, Nueva York, Harper Brothers, 1887.
CHAVERO, Alfredo, *Colección Chavero: pinturas jeroglíficas*, vol. 1, 2ª parte, México, V. Agueros, 1904.
CHAVERO, Alfredo y Joaquín Baranda, *Homenaje a Cristóbal Colón: Antigüedades mexicanas*, México, Junta Colombina, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1892.
CHURCHWARD, James, *The lost continent of Mu*, Londres, Neville Spearman, 1926 [trad. esp.: *El continente perdido de Mu*, Barcelona, Asesoría Técnica de Ediciones, 1978].
——, *Children of Mu*, Nueva York, Ballou Press, 1931.
COE, Michael, *The Maya Scribe and his World*, Nueva York, Grolier Club, 1973.
CONEY, John D., "Assorted Errors in Art Collecting", en *Expedition*, vol. 6, núm. 1, 1963.
CONKLIN, John, *Art Crime*, Wesport, Praeger and Co., 1994.

CONNIFF, Richard, "Kon Artist?", en *Smithsonian*, vol. 35, núm 6, Washington, 2002, pp. 26-29.

COOPER, Jeremy, *Under the Hammer: The Action and Auctioneers of London*, Londres, Constable and Co., 1977.

——, *Dealing with Dealers, the Ins and Outs of the London Antique Trade*, Londres, Thames and Hudson, 1985.

CORDERO, Mariano, "Denuncian que dañaron un sitio arqueológico durante una filmación", en *Clarín*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 2000, pp. 42 y 43.

COREMANS, F. B., *Van Meegeren fake Vermeer and De Hooghs*, Ámsterdam, J. M. Meulenhoff, 1949.

COUTO, Bernardo, *Diálogo sobre historia de la pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

CROSSLEY, Mimi, "Un nuevo mundo prehispánico", en *Artes de México*, núm. 28, México, 1995.

Culture Without Context. The Newsletter of the Illicit Antiquities Research Centre, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 20 vols., 1998-2007.

CRUZ LARA, Adriana, *Estética y política nacionalista, en la restauración de tres urnas zapotecas durante los siglos XIX y XX*, México, UNAM, 2008.

DACAL, Ramón y Ernesto Navarro, *El ídolo de Bayamo*, La Habana, Museo Antropológico Montané, 1972.

DÁVALOS, Juan Carlos, "Un puco calchaquí", en *Caras y Caretas*, núm. 1676, Buenos Aires, 1930.

DAVIES, V., *The stuette of Queen Tetisheri: A Reconstruction*, British Museum Ocassional Papers, núm. 36, Londres, 1984.

DEBROISE, Olivier, "Fascinación de los falso", en *Artes de México*, núm. 28: *La falsificación y sus espejos*, México 1995.

DE CENIVAL, Jean Louis, "La fin de la tête de harpe", en *Revue du Louvre*, vol. 1, París, 1991.

DE LA MAZA, Francisco, *Páginas de arte y de historia*, México, INAH, 1971.

DE MAHIEU, Jacques, *Los civilizadores del mundo: Los troyanos reencontrados en América* y *Los herederos de Troya en la Argentina*, videos, Buenos Aires, 1974.

——, *La agonía del Dios Sol*, Buenos Aires, Hachette, 1976.

—, *El gran viaje del Dios Sol*, Buenos Aires, Hachette, 1977.

—, *La geografía secreta de América antes de Colón*, Buenos Aires, Hachette, 1979.

—, *Drakkares en el Amazonas*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

—, *Rey Vikingo del Paraguay*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

—, *El imperio Vikingo de Tiahuanacu*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1981.

DE PUMA, R., "Engraved Etruscan mirrors: questions of authenticity", en G. Maetzke (ed.), *Atti del Secondo Congresso Internacional Etrusco*, t. 2, Florencia, 1989.

DE ROJAS, José Luis, *La etnohistoria de América: los indígenas, protagonistas de su historia*, Buenos Aires, SB, 2008.

DESMOND, Lawrence, "Augustus Le Plongeon: A Fall from Archaeological Grace", en *Assembling the Past: Studies in the Professionalization of Archaeology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1999.

DESMOND, Lawrence y Phyllis Messenger, *A Dream of Maya: Augustus and Alice Le Plongeon in Nineteenth Century Yucatán*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1988.

DÍAZ, Víctor M., *La romántica ciudad colonial*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1927.

—, *Las artes plásticas en Guatemala*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1927.

DI PESO, Charles, "The Clay Figurines of Acambaro, Guanajuato, Mexico", en *American Antiquity*, vol. XVIII, núm. 4, 1953.

DOMENICI, Viviano y Davide, "Talking Knots of the Inka", en *Archaeology*, vol. 49, núm. 6, 1996.

DOOLE, Jenny, "The Mystery of the Persan Mummy", en *Culture Without Context*, vol. 9, Oxford, 2001.

DUCHEME, Hervé, *Golden Treasure of Troy*, Nueva York, H. N. Abrams, 1996.

ECKHOLM, Gordon, "The Problem of Fakes in Precolumbian Art", en *Curator*, núm. 7, 1964.

ECO, Umberto, *La guerre du faux*, París, Le Livre de Poche, 1989.

EGELAND, Tom, *Sirkelens ende*, Oslo, Aschehoug Bokklubben, 2001 [trad. esp.: Egeland, Tom, *El final del círculo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2007].

EISENBERG, J. M., "The Aethetics of the Forgers: Stylistic Criteria in Ancient art Forgery", en *Minerva*, vol. 3, núm. 3, 1992, pp. 10-15.

ESTRADA, Emilio, Betty J. Meggers y Clifford Evans, "Possible Transpacific Contact on the Coast of Ecuador", en *Science*, núm. 135, 1962.

EUDELL, Pablo, *La falsificación de antigüedades y objetos de arte*, Buenos Aires, Centurión, 1947.

EVANGELIST WALSH, John, *Unravelling Piltdown: The Science Fraud of the Century and its Solution*, Nueva York, Random House, 1996.

EVANS, Sir Arthur, *The Palace of Minos: A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, Londres, MacMillan & Co., 1936.

FAITH, Nicholas, *Sold: The Rise and Fall of the House of Sotheby*, Nueva York, MacMillan Publ. Co., 1985.

"Fallen Warriors", en *Time*, 24 de febrero de 1961.

FARNOUX, Alexandre, *Knossos: Searching for the Legendary Palace of Minos*, Nueva York, H. N. Abrams, 1996.

FAWCETT, P. H., *Exploración Fawcett: a través de la selva amazónica*, adaptación de Brian Fawcett, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1953.

FELICHENFELDT, Walter, "Van Gogh Fakes: The Wacker Affair, with Illustrated Catalogue of the Forgeries". Disponible en línea: <http//www.vangoghgallery.com>.

FELL, Barry, *América AC: los primeros colonizadores del Nuevo Mundo*, México, Diana, 1983.

FENYVESI, Lizou, *Dealing with Forgeries at the United States Holocaust Memorial Museum*, Washington, American Institute for Conservation, 2000.

FERDON, Edwin, *One Man's Log*, Nueva York, Rand McNally, 1966.

FINDLING, J. y K. Pelle (ed.), *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*, Jefferson, McFarland & Company, 2008.

FISHER, H. G., "Quelques prétendues antiquitiés de l'Ancien Empire", en *Revue d'Egyptologie*, vol. 30, 1978, pp. 78-95.

FLEMING, Stuart, *Authenticity in Art: The Scientific Detection of Forgery in Art*, Bristol, Institute of Physics, 1975.

——, "Curiosa historia de la falsificación en arte", en *El Correo de la UNESCO*, marzo de 1981, pp. 24-26, 34 y 35.

"Forgeries of Etruscan Engraved Mirrors", en *Acts of the 13th International Bronze Congress*, en C. Matusch, en prensa.

FREDER, Kenneth L., *Frauds, Myths and Mysteries: Science and Pseudoscience in Archaeology*, Mountain View, Mayfield, 1990.

GAMBLE, Lynn H., "Fact or Forgery? Dilemmas in Museum Collections", en *Museum Anthropology*, vol. 25, núm. 2, 2002.

GAMIO, Manuel, "Escandaloso fraude arqueológico: el pretendido tipo cultural tepaneca de Azcapotzalco", en *Ethnos*, vol. 1, México, 1920-1921.

GARCÍA CUBAS, Antonio, *Atlas pintoresco, e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Debray y Sucesores, 1885.

GATES, William, *The Gomesta Manuscript of Maya Hierogliphs and Customs*, Baltimore, Maya Society, 1935.

GEARY, Patrick, "Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias", en *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991.

GENIN, Auguste, "Notes sur les objets précortézien nommés indument Yugos o Jougs", en *XXII Congreso Internacional de Americanistas*, Roma, 1928.

GIBSON, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español*, México, Siglo XXI, 1964.

GIBSON, Simon, *The Cave of John the Baptist*, Nueva York, Doubleday, 2004.

GLYN, Daniel, "Piltdown and Professor Hewitt", en *Antiquity*, vol. LX, 1986, pp. 59-63.

GODLEY, John, *Master Art Forge*, Nueva York, W. Funk, 1951.

GODOY ALCÁNTARA, José, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1868.

GOLOMOSTOCK, Igor, "The Forger and the Spy: Eric Hebborn and Anthony Blunt". Disponible en línea: <http//www. articl.com>.

GONZÁLEZ, Alberto Rex, "El *moai* de la aduana", en *Tiestos dispersos*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

——, "Ovnis en la prehistoria", en *Tiestos dispersos*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

GOODMAN, Nelson, "Art and Authenticity?", en Dennis Dutton (ed.), *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Berkeley, University of California Press, 1983.

——, "Arte y autenticidad", en *Ensayos*, núm. 5, Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998-1999.

GORDON, A. E., *The Inscribed Fibula Praenestina, Problems of Authenticity*, Berkeley, University of California Publications, Classical Studies, vol. 16, 1975.

——, "Manios Faked", en *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 24, 1977.

GRAIVER, Bernardo, *Historia de la humanidad en la Argentina bíblica y bibliónica*, Buenos Aires, Albatros, 1973.

GRATAPAC, L. T., "An Archaeological Fraud", en *Science*, Washington, noviembre de 1886.

GRENÓN, Juan, *Una falsía pictórica*, Córdoba, 1958.

GUDIÑO KIEFFER, Eduardo, *Bajo amor en alta mar*, Buenos Aires, Planeta, 1994.

GUZMÁN, Eulalia, "El hallazgo de Ichcateopan", en *Cuadernos Americanos*, vol. 10, núm. 4, 1951.

——, *Ichcateopan, la tumba de Cuauhtemoc, héroe supremo de la historia de México*, México, Aconcagua, 1973.

HALL, Robert, *The Kensington Rune-Stone is Genuine*, Columbia, Hornbeam Press, 1982.

——, *The Kensington Rune-Stone: Authentic and Important*, Lake Bluff, Júpiter Press, 1995.

HAMBLIN, Dora Jane, *Pots and Robbers*, Nueva York, Simon and Schuster, 1970.

HAPGOOD, Charles, *Mystery in Acambaro, an Account of the Ceramic Collection of the Late Waldemar Julsrud in Acambaro, Guanajuato, Mexico*, Brattlebaro, Griswold Offset Printing, 1973.

HAYWOOD, Ian, *Faking it, the Art and the Politics of Forgery*, Nueva York, Saint Martin Press, 1987.

HEBBORN, Eric, *Drawn to Trouble: Confessions of a Master Forger*, Londres, Cassell, 1991.

——, *The art Forger's Handbook*, Londres, Cassell, 1997.

HEMINGWAY, Andrew y William Vaughn, *Art in Bourgeois Society 1790-1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Herscher, Ellen, "Scourge of the Forgery Culture", en *Archaeology*, vol. 54, núm. 1, enero-febrero de 2001.

Heyerdahl, Thor, *The Kon-Tiki Expedition by Raft Across the South Seas*, Londres, G. Allen and Unwin, 1950 [trad. esp.: *La expedición de la "Kon-Tiki"*, Barcelona, Juventud, 1991].

—, *Aku-Aku, the Secret of Easter Island*, Londres, George Allen and Unwin, 1955 [trad. esp.: *Aku-Aku. El secreto de la Isla de Pascua*, Barcelona, Juventud, 1983].

—, *The Art of the Easter Island*, Doubleday, Garden City, Nueva York, 1975.

Heyerdahl, Thor y Edwin Ferdon (eds.), *Reports of the Norwegian Archaeological Expeditions to Easter Island and the East Pacific*, 2 vols., Estocolmo, School of American Research y Museum of New México, 1961-1965.

Hewison, Robert, *John Ruskin, the Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

Hiddle, Martin, *The Tomb of Christ*, Londres, Sutton Publishing & Co., 1999.

Hochfield, S., "The Mansoor Collection: An Insoluble Controversy?", en *ARTNews*, verano de 1978, pp. 50-57.

Hoffman, Herbert, "Greek Gold Reconsidered", en *American Journal of Archaeology*, vol. 73, 1969.

Holmes, William, "A Trade in Spurious Mexican Antiquities", en *Science*, vol. vii, Washington, 1885.

—, "On Some Spurius Mexican Antiquities and Their Relations to Ancient Art", en *Smithsonian Institution Annual Report (1886)*, Washington, 1889.

—, "Examples of Spurious Antiquities", en *Art and Archaeology*, vol. iii, 1916.

Honoré, Pierre, *La leyenda de los dioses blancos*, Barcelona, Destino, 1965.

Hoving, Thomas, *King of the Confessors*, Nueva York, Simon and Schuster, 1981.

—, "The Getty Kouros: Sixth Century b. C or Twenty Century a. C?", en *Connoisseur*, septiembre de 1986.

——, "The Forgery Boom", en *Connoisseur,* noviembre de 1986.
——, *Discovery,* Nueva York, Simon & Schuster, 1989
——, *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art,* Nueva York, Simon and Schuster, 1993.
——, *False Impressions: The Hunt for Big-Time art Fakes,* Nueva York, Simon and Schuster, 1996.
IBARRA GRASSO, Dick E., Una antigua escritura de la región andina, en *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología,* t. III, Buenos Aires, 1942.
——, *Escritura indígena andina,* La Paz, Biblioteca Paceña, 1953.
IRVING, Clifford, *Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greatest art Forger of our Time,* Nueva York, MacGraw-Hill, 1975 [trad. esp.: *Fraude. La historia de Elmyr de Hory,* Madrid, Ediciones Sedmay, 1975].
IYO-NAGASHIMA, Satomi, "L'art, la reproduction et les musées, instalation de la Maison Braun au Louvre", en *Revista da Arte e Arqueología,* núm. 2, Campinas, 1995-1996.
JONES, Mark (ed.), *Fake? The Art of Deception,* Londres, British Museum Publications, 1990.
JONI, Icilio Federico, *Le memorie di un pittore di quadri antichi,* Siena, Protagon Editori Toscani, 2004.
JULSRUD, Waldemar, *Enigmas del pasado,* Guanajuato, 1947.
KEATING, Tom, Geraldine Norman y Frank Norman, *The Fake's Progress: The Tom Keating Story,* Londres, Hutchinson and Co., 1977.
KEHOE, Alicie B., *The Kensington Runestone: Approaching a Research Question Holistically,* Long Grove, Waveland Press, 2005.
KEMAL, Salim e Ivan Gaskell, *Performance and Authenticy in the Arts,* Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
KETCHUM, Linda E., "Forgery Producer Infiltrates Market with Fakes", en *Stolen Art Alerts,* vol. 4, núm. 4, 1983.
KOLLER, Manfred, "Surface Cleaning and Conservation", en *Conservation: The GCI Newsletter,* vol. 15, núm. 3, 2000.
KRUTT, Michel, "Un yugo in situ en Omealca, Veracruz", en *Boletín del INAH,* núm. 36, México, 1969.
KULTERMANN, Udo, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia,* Madrid, Akal, 1996.

LAPATIN, Kenneth, "Boy Gods, Bull Leapers and Mother Goddesses", en *Source, Notes in the History of Art*, vol. X, núm. 1, 2000.

——, "Proof ?: the Case of the Getty Kouros", en *Source, notes in the history of art*, vol. XX, núm.1, 2000.

——, "Snake Goddesses, Fake Goddesses", en *Archaeology*, vol. 54, núm. 1, 2001.

LARSEN, Knut E. (ed.), *Proceedings of the Nara Conference on Authenticity*, Nara, UNESCO, 1995

LAURENCICH, Laura, C. Miccinelli y C. Animato, "Il documento seicentesco Historia et Rudimenta Linguae Piruanorum", en *Studi e materiali della religioni*, vol. 61, Roma, Japadre Edittore, 1995.

LAWERGREN, Bo, "A Cycladic Harpist in the Metropolitan Museum", en *Source, Notes in the History of Art*, vol. XX, núm. 1, 2000.

LE PLONGEON, Alice y Auguste, *Queen Moo and the Egyptian Sphynx*, Nueva York, 1896.

LEVINE, Faye, *The culture Barons: An Analysis of Power and Money in the Arts*, Nueva York, Th. Crowell, 1976.

LIZARDI RAMOS, César, "Acerca del fraude con el manuscrito pictórico de la cultura maya sobre piel de mamífero", en *Boletín bibliográfico de Antropología Americana*, vol. XIX-XX, México, 1958.

——, "Another Maya Falsification", en *American Antiquity*, vol. 25, núm. 1, 1959.

LOMBARDO DE RUIZ, Sonia, *La iglesia de la Asunción de Ichcateopan en relación a la autenticidad de los restos de Cuauhtémoc*, México, UNAM, 1978.

——, *El pasado prehispánico en la cultura nacional, memoria hemerográfica 1877-1911*, 2 vols., México, INAH, 1994.

LOTHROP, Samuel K., W. F. Foshag y J. Mahler, *Pre-Columbian Art: Robert Woods Bliss Collection*, Londres, Phaidon, 1957.

LOWENTHAL, David, "Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?", en *Getty Conservation Institute Newsletter*, vol. 14, núm. 3, 1999.

LUJÁN MUÑOZ, Luis, "La pintura de Cristóbal de Villalpando en Guatemala", en *Anales de la Academia de Geografía e Historia*, vol. LV, Guatemala, 1981.

MACELOD, Dianne S., *Art and the Victorian Middle Class*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

MacLaren Walsh, Jane, "What is Real? A New Look at Precolumbian Mesoamerican Collections", en *Anthronotes*, vol. 26, núm. 1, 2005.

——, "Falsificando la historia: los falsos objetos prehispánicos", en *Arqueología Mexicana*, núm. 82, 2006.

Mailfert, Andre, *Au pays des antiquaries, confidences d'un maquilleur professional*, París, Flammarion, 1968.

Margolis, S., "Authentication Ancient Marble Sculpture", en *Scientific American*, núm. 260, 1989, pp. 104-110.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Informe de la revisión de los trabajos realizados en Ichateopan, Guerrero*, México, unam, 1980.

McFadden, Elizabeth, *The Glitter and the Gold*, Nueva York, The Dial Press, 1971.

McPhee, John, *A Roomful of Hovings and Other Profiles*, Nueva York, Farrar Straus and Giroux, 1968.

Mazzoni, Francisco, "Sobre hallazgos de supuestas piezas indígenas en los paraderos de José Ignacio y Puntas del Chileno, Departamento de Maldonado", en *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, tomo viii, Montevideo, 1934-1937.

Mazzoni, Gianni, *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, Catalogo de la muestra, 2004.

Meggers, Betty, Clifford Evans y Emilio Estrada, *Early Formativ Period of Coastal Ecuador: the Valdivia and Machalilla Phases*, Smithsonian Contributions to Anthropology 1, Washington, 1965.

Mena, Ramón, *Un gran descubrimiento arqueológico: los Tecpaneca en el valle de México*, México, Imprenta Nacional, 1920.

Mendaz, Fritz, *El mundo de los falsificadores*, Buenos Aires, Peuser, 1959.

Meneghini, Ugo, *El antropolito de Mercedes: historia y leyenda*, Fundación Arqueológica Uruguaya, publ. núm. 4, Montevideo, 2006.

——, "Falsificaciones arqueológicas en el Uruguay", en *Orígenes*, núm. 7, Montevideo, 2008.

Meyer, Kart, *The Plundered Past*, Londres, Hamish Hamilton, 1973.

Milbraith, Susan, "El códice Grolier revisado", en *Los investigadores de la cultura maya*, vol. 10, núm. 2, México, 2002.

Mills, John F. y John M. Mansfield, *The Genuine Article: The Making and Unmasking of Fakes and Forgeries*, Nueva York, Universe Books, 1979.

"Moctezuma Mirror?", en *Mexicon*, vol. xv, núm. 4, 1993, p. 68.

Moffit, John F., *El caso de la Dama de Elche, crónica de una leyenda*, Barcelona, Destino, 1995.

——, "La dama de Elche y el Guerrero Ibérico: polémica sobre las falsificaciones de La Alcuida", en *Historia* 16, Madrid, 1996.

Mogne, Pascal, "Les urnes funeraries zapoteques; collectionnisme et contrefacon", en *Journal des Americanistes*, núm. 73, París, 1987.

Molina, Manuel J., *Arqueología ecuatoriana, los cañaris*, Quito, Abya-Yala, 1972.

Molina Londoño, Luis, *El célebre engaño de la cerámica Alzate*, Bogotá, Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2005. Disponible en línea: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1990/julio2.htm>.

Mora, Gloria, "Trigueros y Hübner: algunas notas sobre el concepto de falsificación", en *Archivo Español de Arqueología*, vol. 61, núm. 157-158, 1988.

Morbán Laucer, Fernando, "Arte, falsificación, saqueo y destrucción: ii Congreso Nacional de Arqueología José A. Caro Álvarez", en *Boletín del Hombre Dominicano*, vol. 22, Santo Domingo, 1989.

Moreno, Francisco Pascasio, "El Museo de La Plata, rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo", en *Revista del Museo*, vol. i, La Plata, 1890-1891.

Moreno Toscano, Alejandra, *Los hallazgos de Ichcateopan 1949-1951*, México, unam, 1980.

Morton, Crhis y Ceri L. Thomas, *The Mystery of the Crystal Skulls, Unlocking the Secrets of the Past, Present and Future*, Rocherster, Bear and Co., 1997.

Muscarella, Oscar W., "Excavated in the Bazaar: Ashurbanipal's Beaker", en *Source*, vol. xx, núm. 1, 2000.

——, *The Lie Became Great: the Forgery of Ancient Near Eastern Cultures*, vol. i: *Studies in the Art and Archaeology of Antiquity*, Groningen, Styx, 2000.

Myers, John B., *Tracking the Marvellous*, Nueva York, Random House, 1984.

Norman, Geraldine y Thomas Hoving, "It Was Bigger than they Know", en *Connoisseur*, agosto de 1987.

NUTALL, Zelia, "Las tres casas en Coyoacán atribuidas a conquistadores", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, vol. 54, núm. 11-12, 1941.

OCTOPUS, Conran, *Sotheby's Art and Auction: The Art Market Review 1991-1992*, Nueva York, Rizzoli International, 1992.

OLIVERA DE BONFIL, Alcira, *La tradición oral sobre Cuauhtémoc*, México, UNAM, 1980.

OTTOLENGHI, Aldo, *Civilizaciones americanas prehistóricas*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

OUTES, Félix, "Sobre el hallazgo de alfarerías mexicanas en la provincia de Buenos Aires", en *Revista del Museo*, vol. XV, La Plata, 1908.

PALLONTINO, M., "Il problema dela falsificacioni d'arte etrusca di fronte alla critica", en *Saggi di antichitá*, vol. III, Roma, 1979.

PARIS, Pierre, *Essai sur lárt et la industrie de l'Espagne primitive*, 2 vols., París, E. Leroux, 1903.

PASO Y TRONCOSO, Francisco del, Exposición histórica-americana, catálogo de la sección de México, 2 vols., Madrid, Impresores de la Real Casa, 1892.

PEREYRA, Carlos, *Historia de la América Española*, Madrid, Calleja, 1936.

PETERSON, Frederick A., "Falsificaciones arqueológicas en el estado de Guerrero", en *Tlatoani*, vol. 1, núm. 3-4, 1952.

——, "Falsificaciones de Chupícuaro", en *Yan*, núm. 2, 1953.

PLENDERLEITH, Harold J., "Fakes and Forgeries in Museums", en *Museum Journal*, vol. 52, núm. 6, 1952.

PONIATOWSKA, Elena, *Querido Diego, te abraza Quiela*, México, Era, 2000.

RAGENDORFER, Ricardo, *Robo y falsificación de obras de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Letra Buena, 1992.

RAMÍREZ, José Francisco, "Antigüedades mexicanas conservadas en el Museo Nacional de México", en *México y sus alrededores*, México, Decaen, 1955-1956.

REICHERT, Raphael X., "Pre-Columbian Ceramics: The Problem of Partial Counterfeits", en Cordy-Collins y Stern (ed.), *Precolumbian History, Selected Readings*, Palo Alto, Peek Publications, 1977.

REITLINGER, Gerald, *The Economics of Taste*, 3 vols., Londres, Barrie and Rockfill, 1961-1970.

RIETH, Adolf, *Archaeological Fakes*, Barrie & Jenkins, Londres, 1970.

RIPIN, Edwin M., "A Suspicious Spinet", en *Bulletin*, núm. 2, The Metropolitan Museum of Art, 1972.

RODRÍGUEZ FERRER, Miguel, *Naturaleza y civilización de la grandiosa isla de Cuba*, 2 vols., Madrid, Imprenta de J. Noguera, 1876.

ROMEY, Kristin y Mark Rose, "Saga of the Persian Princess", en *Archaeology*, vol. 54, núm. 1, 2001.

RYAN, Donald P., "A Re-evaluation of Some Aberrant art from Rapa Nui", manuscrito presentado en *Pacific 2000: International Congress of Easter Island and South Pacific Studies*, Hawai, 2000.

SACHS III, Samuel, *Fakes and Forgeries, Exhibition Catalogue*, Minneápolis, Minneapolis Institute of Art, 1973.

SALINAS DE LOZADA, Juan, "El '6 Reales' de 1866 del Ecuador", en *Selecciones Filatélicas*, vol. 6, Buenos Aires, 1983.

SALISBURY, Stephen, "Dr. Le Plongeon in Yucatán: His Account of Discoveries", en *Proceedings of the American Antiquarian Society*, núm. 69, Worcester, 1877.

SAVATER, Fernando, *Los diez mandamientos en el siglo XXI*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

SCHÁVELZON, Daniel, "El Jaguar de Chichén Itzá, un monumento olvidado", en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 5, México, UNAM, 1985.

——, "Un grupo de códices falsos atribuidos a José Mariano de Echeverría y Veytia", en *Mesoamérica*, núm. 22, South Wooodstock, 1991.

——, *La conservación del patrimonio cultural en América Latina*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano-The Getty Foundation, 1991.

——, "Mitre en Tiahuanaco", en *Todo es Historia*, núm. 292, Buenos Aires, 1991.

——, *El expolio del arte en la Argentina; robo y tráfico ilegal de obras de arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993.

SCHÁVELZON, Daniel y Jorge Tomasi, *La imagen de América: los dibujos de Francisco Mujica Diez de Bonilla*, Buenos Aires, FAMSI y Fundación Ceppa, 2005.

SCHNAPP, Alain, *The Discovery of the Past*, Nueva York, H. Abrams Inc., 1997.

SCHULLER, Sepp, *Forgers, Dealers, Experts: Strange Chapter in the History of Art*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons, 1960.

SCHWARTZ, Hillel, *The Culture of the Copy*, Nueva York, Zone Books, 1996.

SCOTT, Susan, *The Corpus of Terracotta Figurines from Sigvald Linnés Excavations at Teotihuacan, Mexico (1932 & 1934-35) and Comparative Material*, Estocolmo, National Museum of Ethnography, Monograph series 18, 2001.

SEAVER, Kirsten, *Maps, Myths and Men: The Story of the Vinland Mapa*, Stanford, Stanford Universiy Press, 2004.

SEBASTIÁN, Santiago, "El Guernica de Picasso: simbolismo e interpretación", en *Arte y arqueología*, núm. 8-9, La Paz, 1981.

SELLEN, Adam, "Breve historia sobre la colección Rickards en el Museo Real de Ontario", en *Estudios Mesoamericanos*, núm. 1, 2000.

——, "La colección del Dr. Fernando Sologuren", en *Acervos*, núm. 29, Oaxaca, 2005.

——, "The Lost Drummer of Ejutla: The Provenance, Iconography and Mysterious Dissapparance of a Polychrome Zapotec Urn", en *Baeesler Archiv*, vol. 51, Berlín, 2005, pp. 115-138.

——, *Vestidos como falsos dioses: las urnas zapotecas en la memoria museística*, México, UNAM, 2007.

SENTENACH, Narciso, "Exposición Histórico-Americana: República Argentina y Uruguay", en *La Ilustración Española*, núm. 19, 1892.

SHANKS, Hershel y Ben Witherington III, *The Brother of Jesus, the Dramatic Story & Meaning of the First Archaeological Link to Jesus & his Family*, San Francisco, Harper Collins, 2003.

SHAPLIN, Philippa D. y D. Zimmerman, "Thermoluminiscence and Style in the Authentication of Ceramic Sculpture from Oaxaca, Mexico", en *Archaeometry*, vol. 20, núm. 1, 1978.

SIERRA Y SIERRA, Benjamín, "Antropolitos y zoolitos indígenas", en *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*, vol. 5, Montevideo, 1932, pp. 91-127.

SIQUEIROS, David A., *Me llamaban El Coronelazo: Memorias*, México, Grijalbo, 1977.

SMITH, Susan, "Culture Vultures", Brisbane, 1999 (inédito).

SPENCER, Frank, *Piltdown: A Scientific Forgery*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

SOLÍS, Felipe, "Vasijas y figuras de barro hechas en Tlatelolco en el siglo XIX", en *Arqueología Mexicana*, núm. 21, 1996.

SOX, David, *Unmasking the Forger, the Dossena Deception*, Londres, Unwin Hyman, 1987.

THOMPSON, Eric, "The Grolier Codex", en *Studies in Ancient Mesoamerica*, vol. II, Berkeley, 1975.

TIERNEY, John H., "Pseudoscientific Attacks On Acambaro Artifacts. The Ceramic Technology of Intellectual Suppression", en *World Explorer Magazine*, vol. 1, núm. 4, pp. 52-61.

TONNI, Eduardo, R. Pasqualli y M. Bond, "Ciencia y fraude: el Hombre de Miramar", en *Ciencia Hoy*, núm. 62, Buenos Aires, 2001.

TRAILL, David, *Schliemann of Troy: Treasure and Deceit*, Londres, Penguin Books, 1995.

TUBB, Kathryn W., *Antiquities Trade or Betrayed: Legal, Ethical and Conservation Issues*, Londres, Archetype, 1995.

"Una máscara de mosaico falsificada", en *Ethnos*, vol. I, núm. 1, México, 1920-1921, pp. 260-262.

VACÍO, Minerva, "Brígido Lara, inventor del nuevo arte prehispánico", en *Arqueología Mexicana*, núm. 21, 1996.

VANDENBERG, Philip, *Oracoli*, Milano, Club del Libro, 1982.

VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori ed archittetori*, 9 vols., Florencia, Sansoni, 1878/85.

VAYSON DE PRADENNE, André, *Les fraudes en archéologie préhistorique avec quelques exemples de comparasion en archéologie générale et sciences naturelles*, París, Emile Noury, 1932.

VIGNATI, Milcíades A., "Falacias iconográficas", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, vol. IV, Buenos Aires, 1944.

VILLACORTA, José A., "El pintor guatemalteco Francisco de Villalpando", en *Anales de la Academia de Geografía e Historia*, Guatemala, 1931.

VON BOTHMER, D. y J. Noble, "An Inquire into de Forgery of the Etruscan Terracotta Warriors", en *Metropolitan Museum of Art Papers*, vol. 11, Nueva York, 1961.

VON DÄNIKEN, Erich, *El oro de los dioses. Los extraterrestres entre nosotros*, Barcelona, Martínez Roca, 1974.

——, *A çegada dos deuses: a revelaçon dos puntos de aterrisagem dos alienígenas em Nazca*, Río de Janeiro, Nova Era, 2003 [trad. esp.: *El retorno de los dioses*, Madrid, Edaf, 1997].

VON SIMON, Otto, "Politische symbolyk im werk der Rubens", en *Rubens, Kunstgeschichilche Beitraege*, Constanza, Hubala, 1979.

WAGNER, Duncan y Emilio, *La civilización chaco-santiagueña*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1934.

WAHLGREEN, Eric, *The Kensington Stone: a Mistery Solved*, Madison, Unversity of Wisconsin Press, 1958.

WALKER, P. L. y J. Lomg, "An Experimental Study of the Morphological Characteristics of Tool Marks", en *American Antiquity*, vol. 42, 1977.

WALSH, M. Jane, "Crystal Skulls and Other Problems", en Amy Henderson y Adrianne L. Kaepler (eds.), *Exhibiting Dilemmas: Issues of Representations at the Smithsonian Institution*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1997.

WATSON, Peter, *Sotheby's: Inside History*, Londres, Bloomsbury, 1998.

——, *The Medici Conspiracy*, Nueva York, Public Affairs, 2007.

WEINER, J. S., K. P. Oakley y W. E. Le Gros-Clark, "The solution of the Piltdown problem", en *Bulletin of the British Museum of Natural History*, vol. 2, núm. 3, 1953.

WESTHEIMER, David, *La cabeza olmeca*, Buenos Aires, Séptimo Círculo, 1976.

WILLIAM, Rusell N., "Did Man Tame the Dinosaurs?", en *Fate*, marzo de 1952, pp. 20-27.

——, "Report on Acambaro", en *Fate*, junio de 1953, pp. 31-35.

WILLIAMS, Stephen, *Fantastic Archaeology: The Wild Side of North American Prehistory*, Filadefia, University of Pennsylvania Press, 1991.

WHITNEY, J. D., "Notice of a Human Skull Recently Taken from a Shaft Near Angel's, Calaveras County", en *Proceedings of the California Academy of Natural Sciences*, vol. III, 1866.

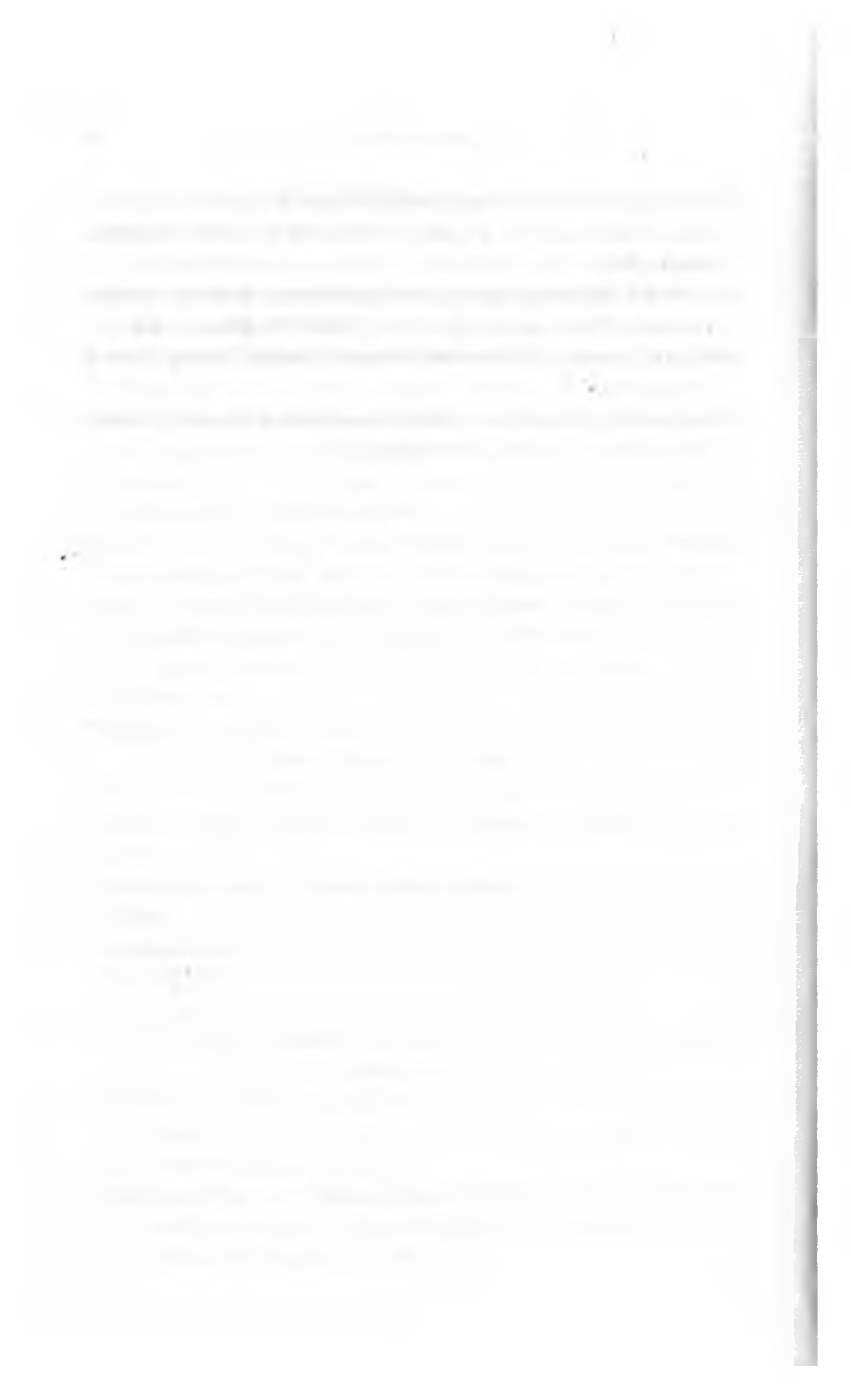
WHITTAKER, John C. y Michael Stfford, "Replicas, Fakes and Art: the Twentieh Century Stone Age and its Effects on Archaeology", en *American Antiquity*, vol. 64, núm. 2, 1999.

WOOD, Stephanie, "Don Diego García de Mendoza Moctezuma: a Techaloyian Mastermind?", en *Estudios de Cultura Nahualt*, vol. 19, México, UNAM, 1989.

——, "Pedro Villafranca y Juana Gertrudis Navarrete: falsificador de título y su viuda (Nueva España, siglo XVIII)", manuscrito, México, 1992.

WOOLLEY, Leonard, *As I Seem to Remember*, Londres, George Allen & Unwin, 1962.

WYNNE, Frank, *I Was Vermeer: The Rise and Fall of the Twentieth Century's Greatest Forger*, Londres, Bloomsbury, 2006.



ÍNDICE DE NOMBRES

Otros títulos
del Fondo de Cultura Económica

Mestizajes.
De Arcimboldo a zombi
François Laplantine y Alexis Nouss
Colección Antropología

Manual de etnografía
Marcel Mauss
Colección Antropología

Cuadros de viaje.
Artistas argentinos en Europa
y Estados Unidos (1880-1910)
Varios autores
Selección y prólogo
de Laura Malosetti Costa
Colección Tierra Firme

El poder de los colores.
De lo material a lo simbólico en las prácticas
culturales andinas. Siglos XVI-XVIII
Gabriela Siracusano
Colección Historia

Historia, arte, cultura.
De Aby Warburg a Carlo Ginzburg
José Emilio Burucúa
Colección Historia

Un mundo feliz.
Imágenes de los trabajadores
en el primer peronismo. 1946-1955
Marcela Gené
Colección Historia

¿El Museo del Louvre borró la firma del autor de la *Venus de Milo* para hacerla pasar por una escultura de otro período? El *Laocoonte*, la más espectacular obra de arte grecolatina, ¿fue tallada en pleno Renacimiento por un joven falsario llamado Miguel Ángel Buonarroti? *La Gioconda*, que cuelga en París, ¿es auténtica o una magnífica copia? Al menos la mitad de los productos culturales del pasado son falsos, han sido alterados o están mal atribuidos. Sin embargo, los museos los atesoran y los exhiben; incluso muchos de ellos consideran la falsificación como un mero hecho policial e impiden su estudio y divulgación.

¿Qué es lo falso y qué es lo auténtico? ¿Por qué ambos son conceptos culturales? ¿Qué roles desempeñan la oferta y la demanda en el mercado de lo falso en el arte y la arqueología? ¿Cuál es la responsabilidad de los museos y los coleccionistas? ¿Qué objetivo persiguen los falsarios? En América Latina, las falsificaciones han engañado a los profesionales desde el siglo XVIII. El discutido Códice Grolier y el burdo Códice de La Malinche, el libro colonial fundante de la historia peruana adjudicado a un autor incorrecto, los cuadros de un artista guatemalteco que nunca existió, las urnas zapotecas y las cerámicas negras de Tlatelolco falsificadas en México, el supuesto origen medieval del bastón de piedra del Uritorco en la Argentina, los cráneos de cristal de roca en Belice atribuidos a seres extraterrestres y el antropolito brasileño símbolo de la identidad uruguaya son algunas de las muchas imposturas que constituyen el objeto de análisis y reflexión de este libro.

Arte y falsificación en América Latina es una obra excepcional dentro de las investigaciones culturales, ya que se ocupa de un tema que siempre ha sido minimizado y ocultado.

